Stehlin

[illegible]

Consistorium vom [illegible]
bis auf unsere Zeit

Für Freunde der Kunst die das
Harmoniereich und das Tonsystem
in den [illegible]
zu [illegible]

[illegible]

S. Sicklin.

Eigenthum des Verfassers.

INNSBRUCK, 185[illegible].
Druck und Commission bei [illegible].
[illegible] alle Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen.

Privatbibliothek S. M.
des Königs Max II.

cf. [illegible]

[illegible]
[illegible]

DIE Naturgesetze im Tonreiche

und das

europäisch abendländische Tonsystem vom VII. Jahrhundert bis auf unsere Zeit.

Für Freunde der Kunst die das Harmoniereich und das Tonsystem in den primitiven Grundgesetzen zu betrachten wünschen.

Dargestellt

von

S. Stehlin.

INNSBRUCK, 1852.
Druck und Commission bei Witting,
und durch alle Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen.

Lith. artist. Anstalt v. C. A. Czichna in Innsbruck.

Die Naturgesetze im Tonreiche.

Einleitung.

Es gewährt dem denkenden Musikfreunde oft ein größeres Vergnügen, die Harmonie der Töne in ihrer wunderbaren Entstehung zu betrachten, als selbst eine praktische Musik anzuhören. Millionen Töne eilen in der praktischen Musik oft wie der Blitz an uns vorüber, als ob sie nicht wegen uns gekommen wären; und obwohl ihre Erscheinung einen mächtigen Eindruck auf uns macht und sogar eine Art Gewalt über uns ausübt, so vermögen wir doch nicht dieselben näher kennen zu lernen, sie festzuhalten, oder die Ursache ihrer Anmuth und Schöne ruhig zu betrachten. In der stillen und ruhigen Untersuchung hingegen, wo selbst der einzelne Ton das Urbild der Harmonie an sich kund gibt und in allen denkbaren Eigenschaften sich betrachten läßt, erscheint das Tonreich gleichsam wie eine Schöpfung, die Himmel und Erde berührt, deren einfache Grundgesetze aber dem forschenden Geiste sich ruhig gegenüber stellen, jedoch durch ihre wunderbare Einfachheit ihm das höchste Erstaunen abgewinnen. Einzeln und in Akkorde gesammelt können die verschiedenen und doch gleichen harmonischen Töne nach Belieben hervorgerufen werden; sie kommen immer und stellen sich zu unserer Betrachtung dar.

Fangen wir dann an, ihre Ordnung und ihre Anzahl zu untersuchen, ob keiner zu viel und keiner zu wenig ist, ob und wie sie sich

befreunden und in Tongeschlechte und Akkorde zusammenstellen? so finden wir, daß einer den andern ziert und daß alle zusammen wirken, um die Melodie und die Harmonie bis in das Unendliche abzuwechseln. Wir finden das ganze Tonreich aus einem Grundgesetz hervorgehen; wir finden ein Urbild, in dem sich alle übrigen spiegeln und auflösen.

Sieht aber der forschende Geist diese Erscheinungen vor sich, dann fühlt er sich zu schwach eine allgemeine Umschau über das ganze Tonreich abzuhalten. Er beschränkt sich daher auf einen kleineren Kreis, um wo möglich zuerst die einzelnen Töne genauer kennen zu lernen. Er sucht nämlich zu erforschen, wie und warum sich die unsichtbaren — auf so verschiedene Art hervorgerufenen Töne nach einem Gesetze bewegen — und wo eigentlich der erste, der zweite, der dritte u. s. w. anfängt und endet? Er ergreift den Zirkel und den Maßstab; er spannt Saiten und bemißt ihre Längen; er fertiget Windsäulen und vergleicht ihre Höhen; er ruft die Geometrie zu Hilfe und sucht den scheinbar einfachen Ton auf einem Punkte festzustellen, um die Entfernung des zweiten zu finden und sofort alle übrigen abzumessen. Aber noch größer wird sein Erstaunen, wenn er wahrnimmt, daß selbst die Mathematik, die sich so kühn bis zu den Sternen erschwingt, um ihre Entfernung und Größe zu bemessen, über die nahen und vernehmbaren Töne noch keinen genügenden Aufschluß geben — und für die Musik keinen anwendbaren Grundsatz ermitteln konnte *). Doch auch diese Verlegenheit benimmt der stillen Betrachtung keinen Reiz; sie wird im Gegentheil nur um so interessanter, weil wir in uns selbst fühlen, daß die Ordnung und die Harmonie unter den Tönen nicht zufällig sein kann, sondern daß dieselbe auf einem höheren primitiven Grundgesetze beruhen muß.

---

*) Viele Lehrer und Freunde der schönen Kunst haben den Versuch schon gemacht, das Verhältniß der Töne auf der Saitenlänge zu ermitteln: aber schon Aristoxenus hat sich ungefähr 200 Jahre vor Christi Geburt gegen diesen Versuch erklärt und überhaupt alle derartigen Berechnungen des Pythagoras bestritten. In neuerer Zeit hat Hr. Freiherr von Drieberg (Die griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt, Berlin 1841) und Hr. Hofrath Kiesewetter (Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze, Leipzig 1846), die Unrichtigkeit und Mangelhaftigkeit der bisherigen Berechnung der Tonverhältnisse nachzuweisen gesucht.

Dieses Gesetz aufzusuchen und für das Tonsystem darzustellen habe ich mir bei dieser Abhandlung zur Aufgabe gemacht. Die Veranlassung hiezu fand ich zuerst in dem alten arithmetisch-musikalischen Streit, der in neuerer Zeit lebhafter als je fortgesetzt wurde, obwohl die Naturgesetze, so viel mir bekannt ist, bis zur gegenwärtigen Zeit noch nie in einer systematischen Ordnung dargestellt erschienen sind und das ganze Tonreich nie auf ein Grundgesetz zurückgeführt worden ist.

Eine zweite Veranlassung fand ich in den verschiedenen Harmonielehren, deren Verfasser, Reicha nicht ausgenommen, sich wie in einem Irrgarten verloren, sobald sie ein System — und für dasselbe die Elementargrundsätze festzustellen suchten.

Eben so bewogen mich die vielen — im laufenden Jahrhundert über das alte Tonsystem erschienenen Schriften und Abhandlungen, eine kurze Darstellung dieses Gegenstandes — und die vollkommenste Uebereinstimmung desselben mit den Naturgesetzen dieser Abhandlung anzuschließen und zugleich die Entstehung unseres gegenwärtigen Systems aus dem siebenten — die Tonschrift aber aus dem eilften Jahrhundert nachzuweisen.

Wenn der einfache, gründliche und faßliche Unterricht auf der Kenntniß der Elemente und auf einem natürlichen System beruht — und wenn selbst dem praktischen Musiker eine tiefere Empfindung dadurch beigebracht wird, wie Einige der Meinung sind, so dürfte unserem heutigen Lehrsystem ein kleiner Dienst mit dieser Abhandlung erwiesen sein.

Eben so dürfte ein klarer Ueberblick des alten Tonsystems den Verehrern der alten Musik willkommen sein, da wir bei allen vorhandenen Nachrichten denselben dennoch entbehren und selbst in der Geschichte bloß über die letzten 200 Jahre eine genügende Aufklärung finden.

Inhalt.

Erster Theil.

§. I.

Von dem Grundgesetz des einzelnen Tons.

Die Physiker haben in neuerer Zeit die Ursache aufgefunden, warum z. B. bei einer gespannten Saite, bei Glas- und Metallstangen, bei Glocken und selbst bei Windsäulen in den Schallröhren u. s. w. mehrere Nebentöne mit dem eigentlichen Grundton des schwingenden Körpers mitklingen. Es bilden sich nämlich auf eben jenen Punkten der Saite oder der Windsäule die sogenannten Schwingungsknoten oder Knotenlinien, wo die Länge oder Höhe, den mitklingenden als Grundton geben würde. Ein berühmter Physiker sagt hierüber: „Die Schwingungen „gekrümmter Tafeln, z. B. der Glocken, sind ganz denen ähnlich, welche bei ebenen „Flächen bemerkt werden. Eine Glocke theilt sich beim Schwingen in eine gerade, „größere oder kleinere Anzahl Theile, die zugleich mit dem Ganzen schwingen. „Daher hört man bei einer Glocke außer dem eigenthümlichen tiefsten Tone mehrere höhere, ja man kann ihr jeden dieser Nebentöne für sich entlocken, wenn „man sie an einem oder an zwei Punkten, wohin eine Knotenlinie fällt, sanft „hält, und die Mitte mit einem Bogen in der Richtung des Durchmessers streicht. „Ist sie dabei mit Wasser gefüllt oder mit angefeuchtetem Sande bedeckt, so werden „die Knotenlinien durch das Kräuseln des Wassers oder durch die Anhäufung des „Sandes sichtbar.“ *)

Die Naturforscher geben somit dem Musiker die natürliche Ursache von einer Erscheinung an, die ein aufmerksames Ohr zwar schon vor Jahrtausenden gehört, aber nicht zu erklären gewußt hat. Der gegebene Aufschluß stellt jedoch den forschenden Musiker noch nicht zufrieden, denn dieser hört und unterscheidet schon in dem ersten Nebenton einen symphonischen Stimmungspunkt, und er möchte deßwegen gerne wissen: warum auf einem gleichen tonfähigen Körper, z. B. auf einer reinen Stahlsaite, die auf einem astlosen Resonanzboden aufgespannt wird, wo sich die Klangfigur vollkommen ausbilden kann, die Knotenlinien gerade jene Punkte

---

*) Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung. Dargestellt von Dct. Baumgartner. Wien 1839.

so geometrisch richtig treffen, wo zuerst die Töne des Dreiklangs in himmlischer Reinheit erscheinen und zwar Millionenmal immer so rein erscheinen, daß die praktische Musik dieselben nie so rein zusammen zu stellen vermag?

Wir wissen, wie viel sich ein Anfänger auf der Violin abmühen und plagen muß, bis er die Töne sicher und rein findet. Wer hat nun aber den Knotenlinien die Sprünge und Wege gezeigt und die Entfernung der mitklingenden Töne so richtig und genau abgemessen und bestimmt, daß sie dieselben gar nicht verfehlen können? Bei dem Intoniren größerer Orgelpfeifen ergibt es sich sogar, daß oft durch einen kleinen Druck am Labium, am Stiefel oder an der Schallröhre, die Quint statt dem bemessenen Grundton zum Anspruche kommt, obwohl die Mensur durchaus nicht dafür berechnet ist.

Vergleicht man größere oder kleinere tonfähige Körper, oder länger und kürzer — stärker oder schwächer aufgespannte Saiten, so werden die Nebentöne immer in dem gleichen harmonischen Verhältniße, nur höher oder tiefer gefunden, wenn dieselben nicht außer dem natürlichen Tonkreise liegen und daher unserem Ohr nicht mehr deutlich vernehmbar sind.

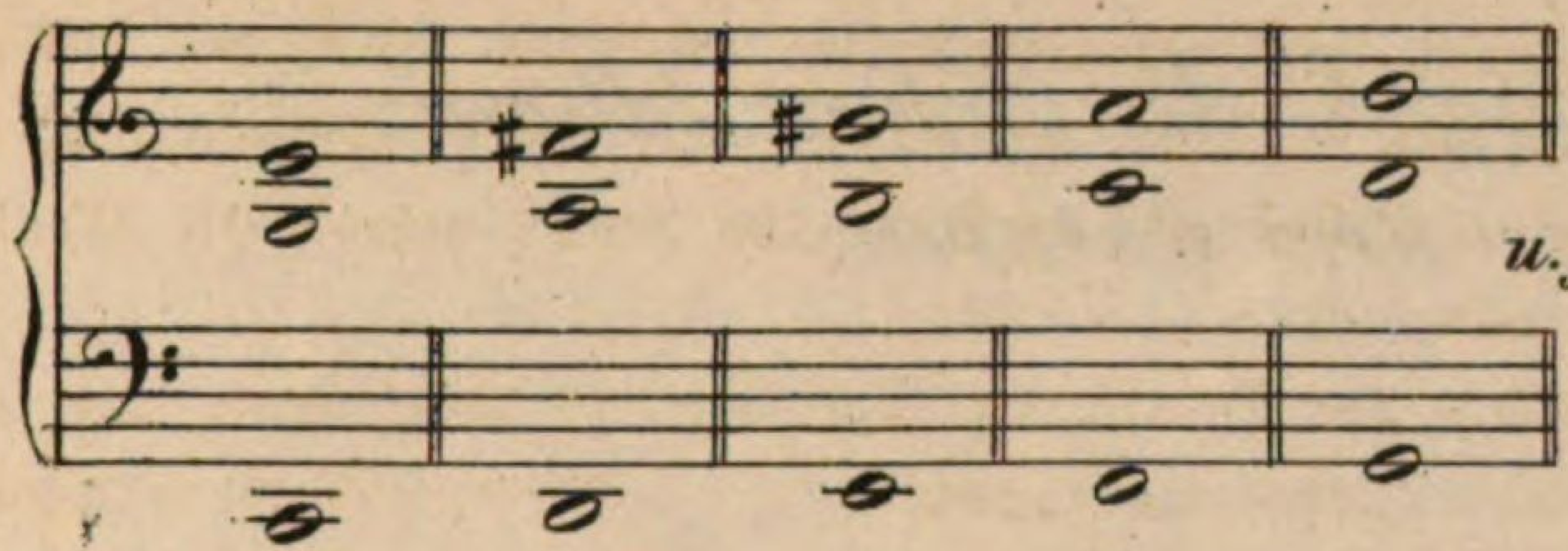
Die weitere Untersuchung der Knoten- oder Wellenpunkte mit den daraus hervorgehenden Tönen führt zur Ueberzeugung, daß ein Punkt aus dem andern, wie ein Akkord aus dem andern hervorgeht; das Grundgesetz ist jedoch in den ersten ausgesprochen.

Wir hören und sehen, daß sich große und feste Körper nach dem Gesetz der Töne schwingen; wir vernehmen zugleich, daß der einzelne reine und vollkommene Ton, eigentlich aus drei Tönen besteht, und daß diese drei Töne wieder drei verschiedenen Oktaven angehören und das höchste und reinste Ideal der Harmonie ausdrücken, wie man sich bei den tieferen Tönen auf dem Clavier, oder auf jedem andern großen Instrument sehr leicht überzeugen kann. Die tiefen Töne sind einfach anzuschlagen und auszuhalten, um von dem ersten Naturgesetz Kenntniß zu erhalten, wie auf der nebenstehenden Tafel bei Nro. 1 angezeigt wird.

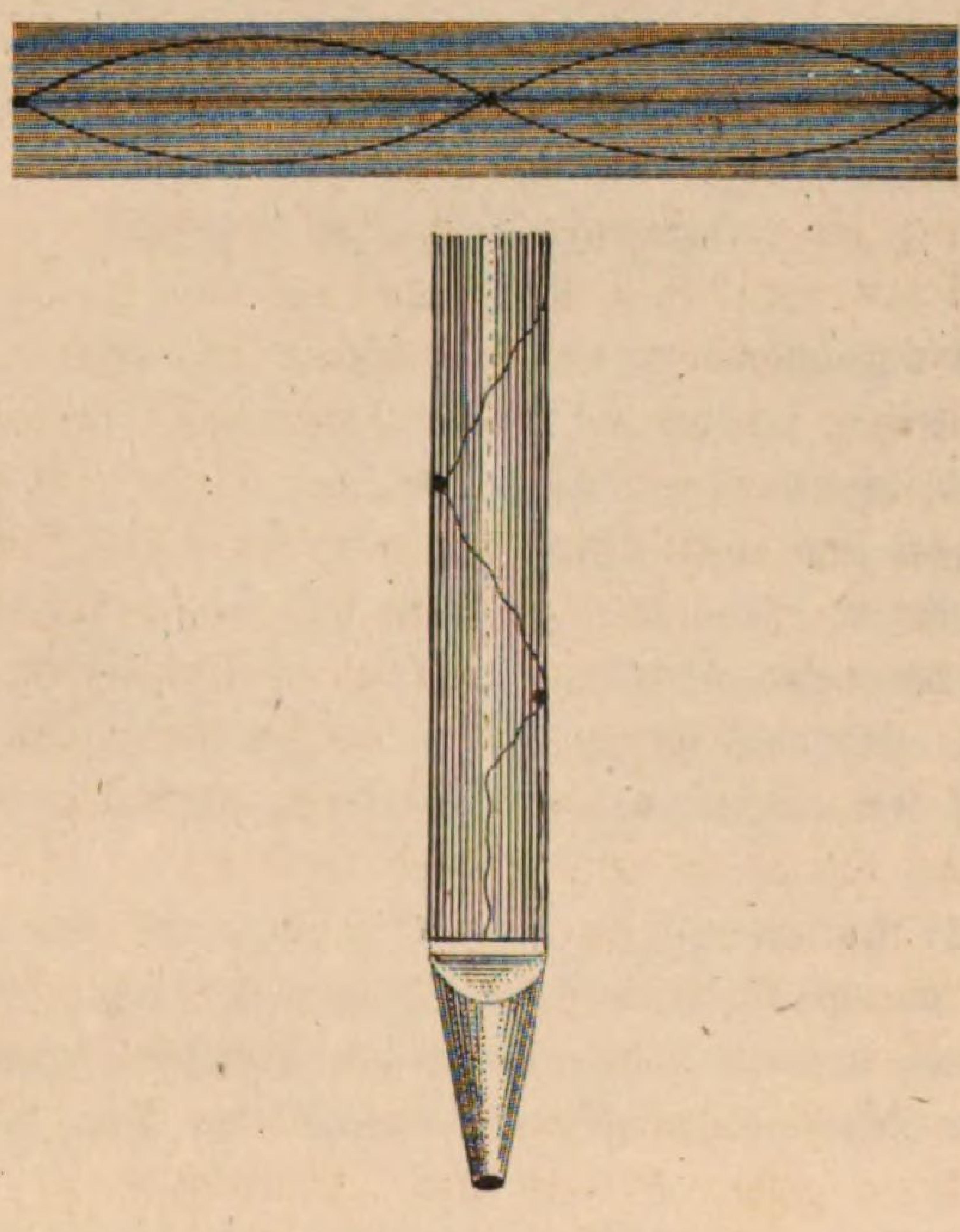
Werden die tiefen Töne auf einer guten Physharmonika angeschlagen und ausgehalten, so sind die Nebentöne selbst von der kleinen Feder beinahe noch deutlicher, als auf dem Clavier zu hören. Je besser überhaupt ein Instrument und je schöner sein Ton ist, um so deutlicher und vernehmbarer treten die Nebentöne hervor. Obwohl dieselben auf einer Violin nicht vernehmbar sind, so unterscheidet doch die vollkommene Ausbildung der Klangfiguren, daher diese Töne, eine Amati oder Stradivari von einer ganz gewöhnlichen Marktviolin, auf der wegen mechanischen Fehlern die Ausbildung unterbrochen wird. Die mitklingenden Töne sind deßwegen auch auf großen Körpern oder Instrumenten oft schwach, ungleich oder nur einzeln zu hören. Der Schall einer Glocke wird verändert, wenn die Stelle, wo eine Knotenlinie hinfällt, unganz, stärker oder schwächer im Metalle ist; daher eine zersprungene Glocke zwar noch einen Ton oder Laut, jedoch keinen Klang mehr geben kann.

Wenn demnach ein Musiker diese Naturerscheinungen in das Fantasiereich verweisen wollte, so würde er nicht nur der Naturlehre und dem Schall der Glocken widersprechen, sondern auch entschieden zu erkennen geben, daß er von einem schö-

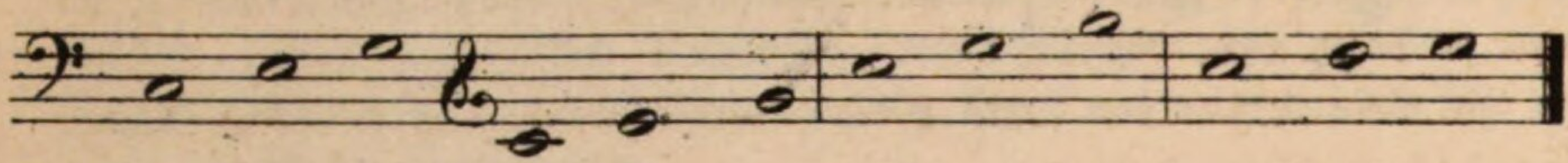
Nro: 1. Die mitklingenden Töne bilden den Grundton zum Klang, der Klang aber ist das Urbild der reinsten Harmonie.



Figur der Knoten- und Wellenpunkte.



Nro: 2. Tonfähigkeit des Naturwaldhorns in drei Oktaven.



nen Charakter des Tones eben so wenig, als von den Naturgesetzen, einen klaren Begriff hat.

Es ist kaum zu verkennen, daß in dem Mitklingen der Nebentöne und in der Distanz derselben, nämlich der drei Töne in drei Oktaven, schon im einzelnen Klang die Grundidee selbst für das Tonsystem und für die Harmonie bezeichnet und enthalten ist. Ein schöneres Verhältniß als die mitklingenden Töne dasselbe zum Stammtone haben, vermag der menschliche Geist nicht auszuforschen; denn eben dieses Verhältniß macht uns die Töne angenehm und verständlich, so daß auch ein Kind von 6 Jahren den vorgesungenen Ton auffaßt und nachsingt, obwohl es seine Höhe oder Tiefe nicht versteht und nicht bemessen kann. Die Gewalt, die Anmuth und Schönheit, die unsere Empfindung oft so mächtig ergreift und die wie in einer verhüllten Sprache zu uns redet, liegt darin verborgen; deßwegen auch das ganze Harmoniereich aus demselben hervorgeht und nach jeder Abweichung wieder in dasselbe zurückkehrt.

In dieser Abhandlung wird dieses waltende Grundgesetz mit dem Namen „Trias" bezeichnet werden. In wie fern diese Bezeichnung richtig ist und ob und wie das Tonreich darauf beruht? hierüber mögen meine verehrten Leser ihr Urtheil auf den Schluß dieser Schrift bescheiden.

§. II.

Von der Tonfolge.

Wenn man im Frühling die Rinde von einer vollsaftigen Weidenruthe in Form eines Rohres über ein astloses Holz abzieht, und an einem Ende desselben einen Querschnitt winkelartig schneidet und daselbst schief hinein bläst, so können mit dieser Röhre alle jene Töne rein hervorgerufen und ausgedrückt werden, die ein Naturwaldhorn oder eine Naturtrompete rein zu geben im Stande ist. Bekanntlich kann aber das Naturwaldhorn oder die Naturtrompete bloß die Töne des Dreiklangs in drei verschiedenen Oktaven — und in der dritten Oktav die drei ersten Töne von der natürlichen Tonfolge rein aussprechen, wie hierneben angezeigt ist. Nro. 2.

Alle übrigen Töne, die außer den neben angezeigten auf den Naturinstrumenten hervorgerufen werden, sind unvollkommen, unrein und im Charakter von den natürlichen Urtönen verschieden: sie müssen dem Instrument gleichsam künstlich abgezwungen werden, weil diese Röhren vom Naturgesetz selbst auf die Urtöne beschränkt sind.

Diese Erscheinung wird uns verständlicher, wenn wir uns von der einfachen Röhre zur künstlich gebauten Orgel hinwenden und dort das Mittönen der Quintenregister beobachten, weil sich die Urtöne vor jeder Veränderung oder Umkehrung des Klanges deutlicher kund geben, in so fern es überhaupt Urtöne gibt, die jedoch für ein System aufzustellen sind. Durch das Mittönen der Quinten hören wir nämlich in der natürlichen Tonfolge beim vierten Ton den ersten wieder, jedoch als Quint, wodurch aber dennoch eine Rückkehr in den Urton stattfindet, sobald

die drei Töne der Naturinstrumente überschritten werden, wie nebenstehend der Ton c anschaulich macht. Nro. 3.

Dieses Gesetz wiederholt sich in der Tonfolge eben so oft, als oft die Ueberschreitung der drei Töne vorkommt. Die vorausgegangenen Töne erscheinen stets in der nachfolgenden Triade als die mitklingenden, als Quinten, daher auch nach jedem dritten Ton die Veränderung des Klanges oder die Rückkehr in den Stammton sich ausspricht, wie die Töne c, d, e, f, g, a, im größeren Kreise nebenstehend zeigen. Nro. 4.

Demnach bildet jede Triade in der Tonfolge einen für sich bestehenden Kreis, der zwar eine Vollendung verlangt, die er aber erst durch die Tongeschlechte erhält. Bevor jedoch die Töne in Tongeschlechte können eingetheilt werden, müssen dieselben gefunden sein; gefunden werden sie jedoch nicht in der Kunst, sondern im Naturgesetz, welches sich eben so einfach für das ganze Tonreich, wie für die einzelne Triade offenbart.

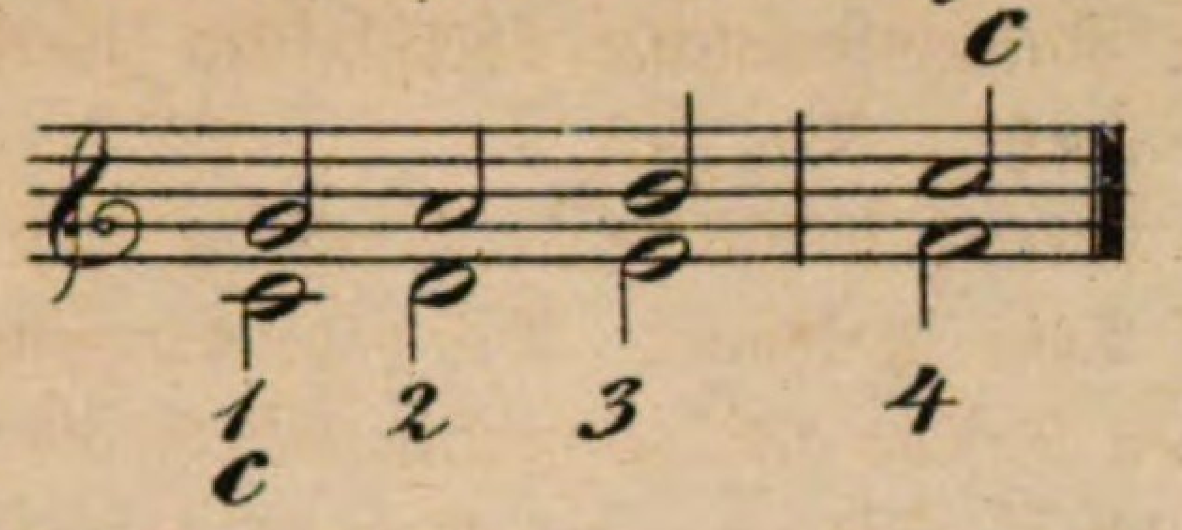
Wenn daher mit 12 abgemessenen Röhren oder Naturwaldhörnern in der Tonfolge fortgeschritten wird, und jeder Röhre bloß die drei oben angezeigten Töne zugetheilt werden, so erscheint als Resultat davon, der nebenstehende Tonkreis. Das erste Rohr oder Horn beginnt mit dem C Bogen, das zweite mit dem F Bogen u. s. w., bis wieder in die ursprüngliche Tonfolge zurückgekehrt und der Kreis geschlossen wird. Nro. 5.

Im innern Kreis sind die Töne bloß der Deutlichkeit wegen auf den Linien zusammengezogen und durchaus im Violinschlüssel geschrieben, weil hierdurch die verwandten Töne leichter zu finden sind und weil die Fortschreitung erkennbarer gemacht wird.

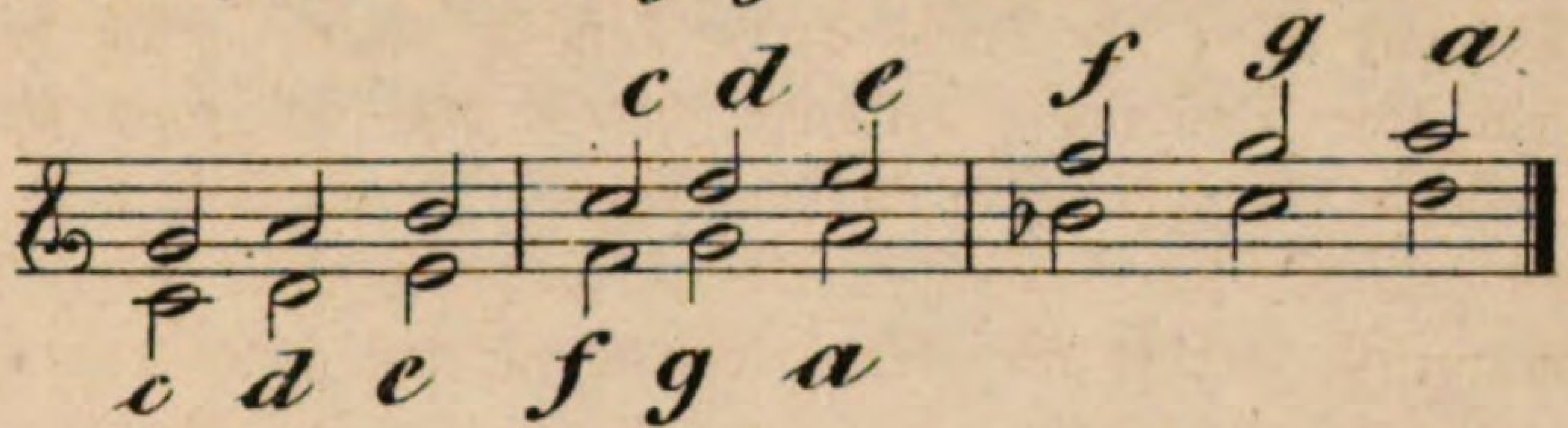
In diesem, mit den einfachsten Naturinstrumenten aufgefundenen Tonkreis wird ersichtlich:

1) daß derselbe mit 12 abgemessenen Röhren ohne besondere mechanische Vorrichtung oder Kunstfertigkeit ausgedrückt und hergestellt werden kann;
2) daß die Naturinstrumente, obwohl sie bloß auf die Trias beschränkt sind, dennoch hinreichen, den vollständigen Tonkreis und mit demselben alle Töne rein auszudrücken, wenn bei den Instrumenten selbst mechanische Hindernisse nicht störend entgegen wirken;
3) daß erst nach der zwölften Triade die anfängliche Tonfolge c, d, e, wieder beginnt, und daß daher die Fortschreitung, der Schluß und die im Kreise enthaltenen 36 Töne mit den, im heutigen Tonsystem bekannten 12 Quinten und 12 Tonarten im Einklange stehen, die aus den angezeigten 12 Triaden hervorgehen und als Grundgesetz auf dieselben zurückgeführt werden. Da dieser Tonkreis eben so vollständig und eben so rein mit 12 Röhren von Baumrinde, aus der die alten Hirtenhörner gewunden waren, ausgedrückt werden könnte, so ist derselbe nicht als eine zufällige und nicht als eine künstliche Erscheinung — sondern als das primitive Grundgesetz zu betrachten, in welchem sich das ganze Tonreich kund gibt. Deßwegen sind auch einer 100 Klafter langen gespannten Saite nicht mehr als 5 Oktaven, die in den angezeigten 36 Tönen enthalten sind, zu entlocken; denn ungefähr in der

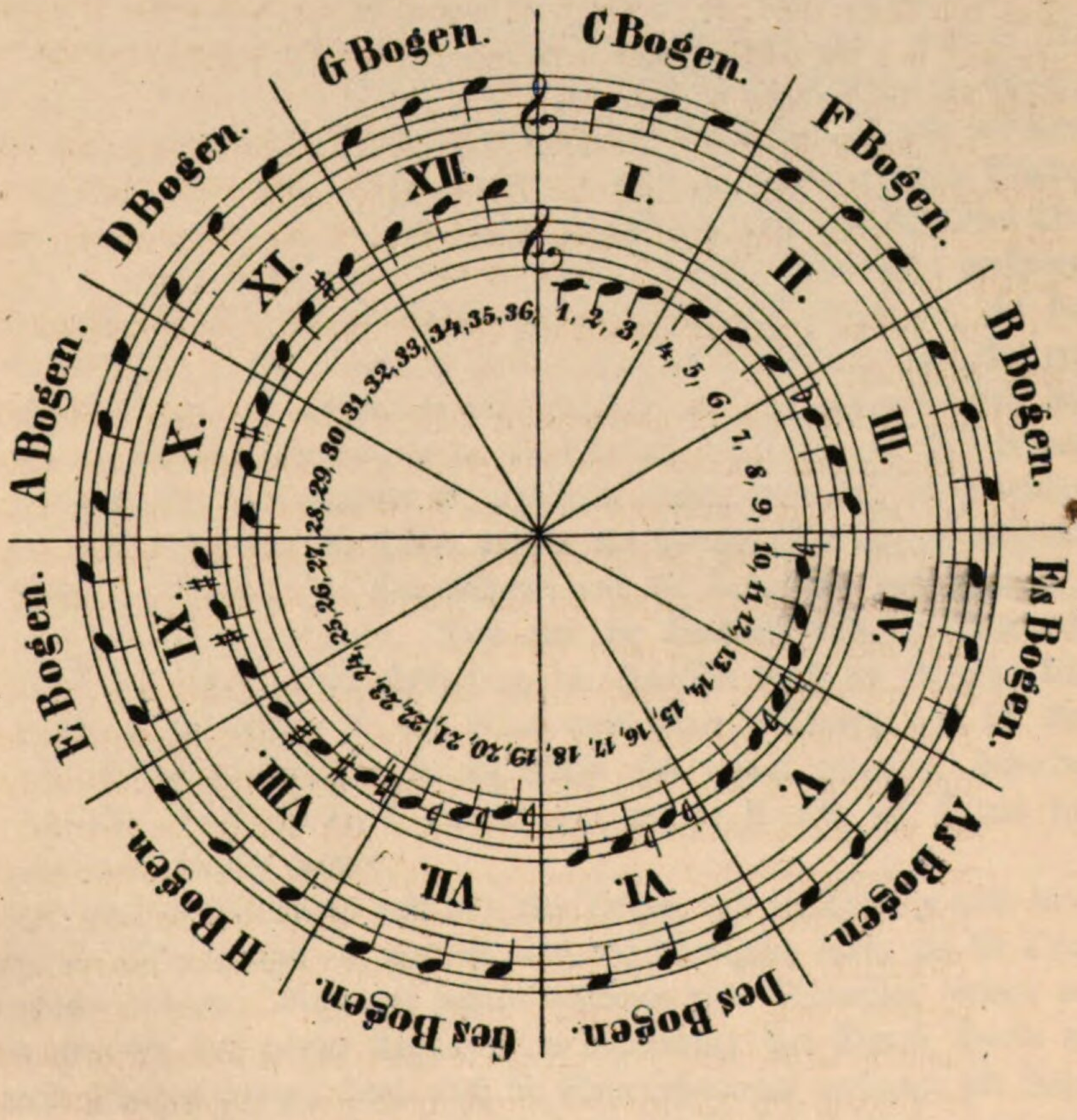
Nro: 3. Der Ton C als Stammton und auf der 4ten Stufe als Quint.



Nro: 4. Die Erscheinung der Stammtöne als Quinten, wenn in der natürlichen Tonfolge eine Triade überschritten wird.



Nro: 5. Der natürliche Tonkreis, bestehend aus 5 Octaven, mit den Tönen von 12 abgemessenen Röhren dargestellt.



Mitte der Saitenlänge, bei 50 Klaftern wird die erste —, bei 75 die zweite — bei $87\frac{1}{2}$ die dritte —, bei $93\frac{3}{4}$ die vierte —, und bei $96\frac{7}{8}$ Klaftern die fünfte — Oktav gefunden. Der übrige Rest von der Saitenlänge ist tonunfähig, das heißt: diese Länge kann keinen brauchbaren Ton mehr geben, wenn die ganze Länge auf einen verständlichen gespannt wurde, weil die sehr große Spannung und Dicke, in einer Länge von $3\frac{1}{8}$ Klafter, jede Schwingung verhindern würden, die einen brauchbaren Ton hervorbringen könnte. Ein gleiches Resultat wird auf einer Saitenlänge von 100 Zoll gefunden, weil auch hier $3\frac{1}{8}$ Zoll keinen verständlichen Ton mehr geben, wenn die ganze Länge von $8\frac{1}{3}$ Fuß auf einen gespannt wäre. Obwohl nun derartige Experimente theils unausführbar und theils unpraktisch sind, so zeigt doch schon die Theorie, daß das Tonreich in einem abgeschlossenen Kreise sich bewegt, außer welchem die Harmonie nur Verdoppelungen mehr finden kann. Hievon überzeugen uns die Akkorde, die aus den sogenannten Contratönen — oder die überhaupt außer dem Kreise von fünf Oktaven zusammengestellt werden; sie klingen wie ein Piccolo und Bassbombardon-Quartett;

4) erscheint in dem mit 12 Triaden hergestellten Tonkreis jeder Ton der sogenannten chromatischen Leiter als Stammton einer Trias, daher auch als Stammton einer Tonart, die stets aus der Trias hervorgeht, wodurch alle denkbaren Töne ihren Ausgang und ihre Rückkehr im Grundgesetze finden;

5) ist jeder einzelne Ton dreimal im vollständigen Kreise sichtbar und enthalten und zwar: als erster —, als zweiter —, und als dritter — einer Triade, so daß auch der einzelne Ton mit seinen Oktaven nach dem nämlichen Gesetze — außer diesem aber sich im ganzen Tonkreise nicht mehr vorfindet. Der Ton C ist z. B. bei I als erster —, bei III als zweiter —, und bei V als dritter — im Kreise zu finden; ausgedrückt wird er als erster mit dem C Bogen —, als zweiter mit dem B Bogen —, und als dritter mit dem As Bogen, daher derselbe in drei Oktaven, als Prim, als Sekund und als Terz, oder was dasselbe ist, als Trias nachgewiesen und ausgesprochen ist. Wie dieser Ton als Oktav und in den übrigen Eigenschaften erscheint, hierüber entscheiden die Tongeschlechte und die Tonarten, von denen hier noch keine Rede sein kann. Daß aber im Tonkreise auch die Verwandtschaft der Töne und die Entstehung der Halbtöne durch die Ganzen, klar enthalten und sichtbar ist, dieß bedarf wohl keiner Erklärung, weil der Bogen des Waldhorns und die im Kreise sich immer gegenüber stehenden Halbtöne, z. B. in der I. und VI. —, in der II. und VII. Triade das Ganze anschaulich machen.

Aus diesen Erscheinungen geht also klar hervor, daß die Tonfolge nicht durch metaphysische Betrachtungen —, sondern durch das Naturgesetz selbst, auf die Trias zurückgeführt erscheint. Vergebens suchten deßwegen viele Theoretiker, dieselbe auf das von den Griechen ererbte Tetrachord zu begründen; ihre Theorie konnte nie eine große Klarheit finden, denn auch die Naturinstrumente versagten seit Jahrtausenden, aus den voran angegebenen Gründen, stets ihre Zustimmung zu dem

vierten Tone. Auch mit der Oktav, als erstes Grundgesetz angenommen, wollte sich das Tonsystem nie klar und einfach zeigen, weil es verschiedene Tongeschlechte gibt, die schon auf der siebenten Stufe einen Entscheidungspunkt finden, daher die Töne, noch bevor die Oktav erreicht wird, eine Eintheilung in dieselben, oder eine Entscheidung über ihre Bestimmung verlangen.

Die Nebentöne und die Naturinstrumente haben in Bezug auf das Grundgesetz des Tonreichs und des Tonsystems noch zu verschiedenen andern Vermuthungen geführt; besonders war es die Quart und die kleine Sept, die sehr achtbare und wahrhaft tieffühlende Theoretiker in ihrer Empfindung öfters störte, obwohl sie zugleich erkannten, daß beide Töne eine eigenthümliche Stellung im Tonreich einnehmen. Diese beiden Töne, die wir dissonirend auf den Naturinstrumenten und auch oft mitklingend hören, (die Quart aber nur dann, wenn sich die Klangfigur nicht vollkommen auf einem Körper ausbilden kann), stehen jedoch außer dem Urbilde, was für die Tonfolge und für die Tonharmonie wohl zu bemerken ist: sie sind eine vierte Erscheinung, die sich in der Trias aufzulösen verlangt. Auf dem Naturinstrumente können sie aber diese Auflösung nicht finden, deßwegen sie auch dem Bläser nicht kommen wollen, während sie im Tonkreis auf den Naturinstrumenten willig und rein folgen. Selbst der vollendete Künstler vermag ihnen nichts abzugewinnen, denn er ist nicht im Stande die Quart oder die kleine Sept eben so klangvoll und rein, als die Prim, Sekund, Terz, Quint und Oktav auf dem Naturinstrument hervorzurufen, während ein Alpenhirt seiner Baumrindenröhre die Töne der Trias gleichmäßig, oft sogar anmuthig und schön zu entlocken weiß.

Nachdem also die beanständeten mit allen übrigen Tönen im natürlichen Kreise rein in der Theorie für die Tonfolge gefunden sind, so dürfen jetzt nur noch die Tongeschlechte ermittelt werden, um die weiteren Eigenschaften der einzelnen Töne besser kennen zu lernen und ein vollständigeres Bild davon zu erhalten.

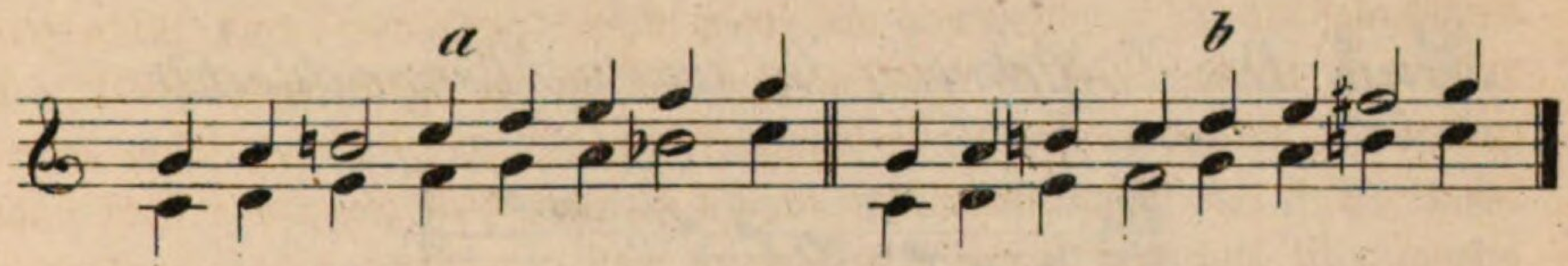
§. III.

Von der Entstehung verschiedener Tongeschlechte.

Wenn man beim Spiel einer vollen Orgel die Tonfolge aufmerksam beobachtet und die mitklingende Quint eben so wie die Grundtöne derselben fixirt, (was bei den häufig angebrachten Mixtur- und Quintenregistern leicht möglich ist) so wird man durch die Zahl der hörbaren Töne in ein kleines, anfänglich konfundirendes Erstaunen versetzt. Man hört nämlich in der Tonfolge jeden Ton zwei-, einige sogar dreimal im Kreise der Oktav vorkommen; bloß die siebente Stufe macht eine Ausnahme und erscheint nur einmal, oder sie verändert die Quart und läßt dieselbe nur einmal erscheinen, wie in den nebenstehenden Beispielen a und b mit halben Noten dargestellt wird. Nro. 6.

Die Fortschreitung mag also wie bei a, oder wie bei b gemacht werden, so erscheinen die mit halben Noten bezeichneten Töne isolirt im Tonkreise, während jeder andere Ton durch die Quint eine Verdopplung erhält.

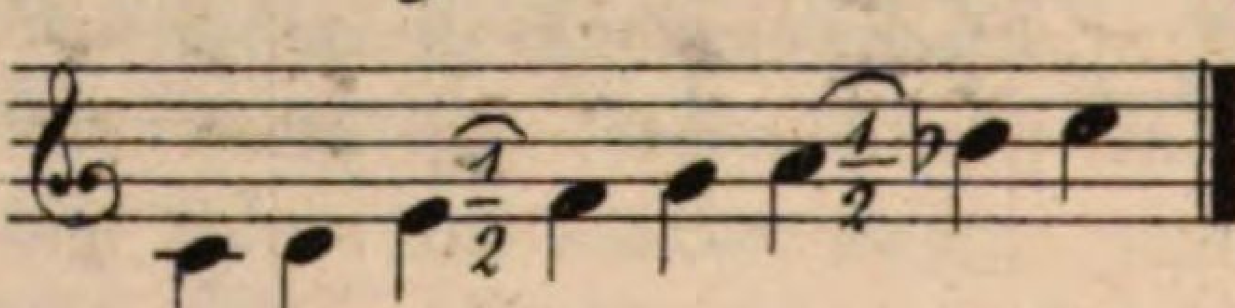
Nro: 6. Die siebente Stufe als Entscheidungspunkt des Tongeschlechtes.



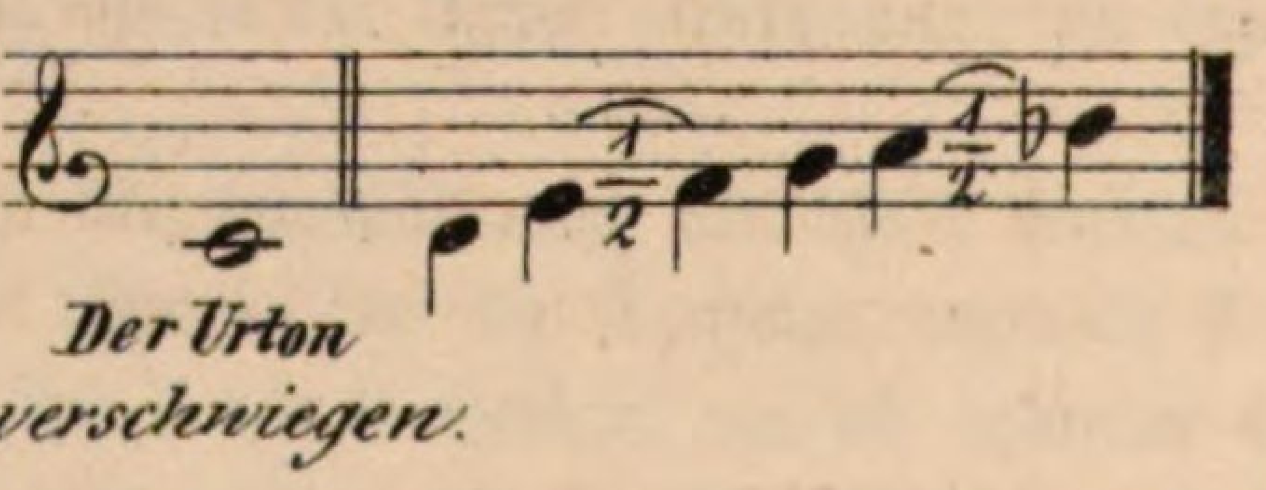
Nro 7. Die Entstehung des ersten Tongeschlechtes.



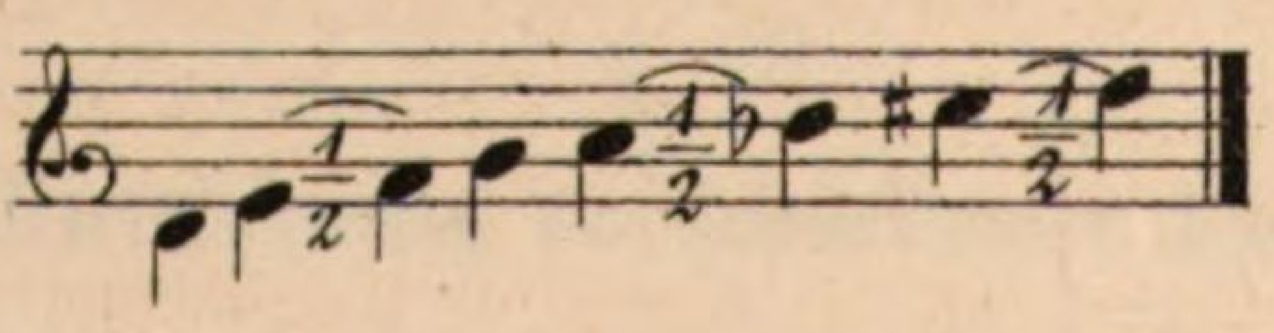
Nro: 8. Die Entstehung des zweiten Tongeschlechtes.



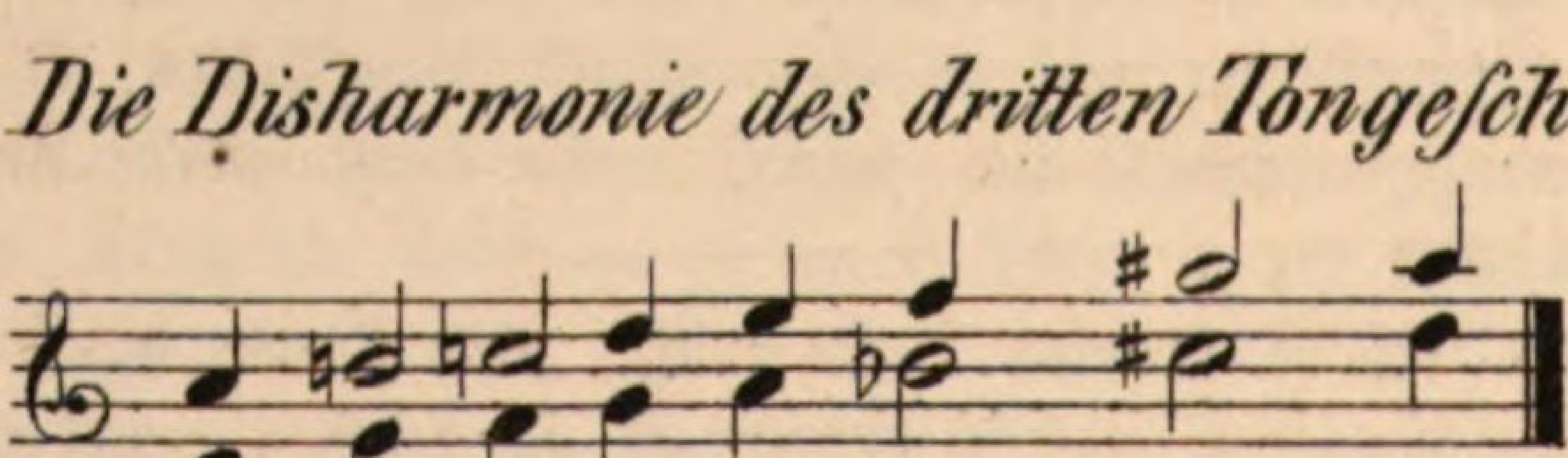
Nro: 9. Die Entstehung des dritten Tongeschlechtes.



Nro: 10. Die Zusammenstellung des dritten Tongeschlechtes.



Nro: 11. Die Disharmonie des dritten Tongeschlechtes.



Durch diese Erscheinung ist aber nun der Punkt aufgefunden, auf dem über die Tongeschlechte entschieden wird, und zwar schon im ersten Beispiel durch die Töne h und b.

Wird nämlich die erste Triade des natürlichen Tonkreises mit dem ersten Ton der zweiten verbunden — und werden die Töne der vorhergehenden, oder was dasselbe ist, die mitklingenden Quinten an die vier ersten Töne angereiht, so entsteht wie bei Nro. 7 das erste Tongeschlecht.

Diese Tonfolge, die aus den ersten Tönen — aus den Urtönen des Tonsystems besteht, ist von jeher und mit Grund Urklangleiter genannt worden; denn mit der Ueberschreitung der ersten Triade ist die Oktav erreicht, der Tonkreis ist mit dem Stammton verbunden — und es sind die Mittel gefunden, denselben abzustimmen und das Tonsystem weiter zu entfalten.

Eine zweite Tonfolge ergibt sich, wenn durch den Ton b — wie im natürlichen Tonkreise zur Oktav geschritten wird. Nro. 8.

Da diese Tonfolge noch mit dem Urtone vereiniget ist und selbst bei den Naturinstrumenten folgerecht aus demselben hervorgeht, jedoch sich von der Urklangleiter wesentlich unterscheidet, noch bevor die Oktav erreicht wird, so muß dieselbe auch als ein eigenes Tongeschlecht betrachtet und anerkannt werden. Die Naturgesetze bedingen dieses Tongeschlecht absolut für das Tonsystem, wenn eine Klarheit der Begriffe darin herrschen soll; sie bedingen es für die Melodie und für die Harmonie, um die kleine Sept in absteigender Bewegung aufzulösen; sie bedingen es endlich selbst für das erste und dritte Tongeschlecht, um beide verbinden zu können.

Eine dritte Tonfolge entsteht, wenn vom Urtone abgewichen, derselbe verschwiegen und dem zweiten Tongeschlechte, oder vielmehr dem Tone b, der kleinen Sept entzogen wird. Nro. 9.

Die große Veränderung, die aus der Verschweigung oder Verläugnung des Urtons hervorgeht, wird uns durch den Charakter, den diese Tonfolge ausdrückt, verständlicher, als dieselbe mit einer Feder beschrieben werden kann. Die Wirkungen dieser traurigen Töne sind bekannt, weil schon durch viele Jahrhunderte die Wehmuth und der Schmerz darin dargestellt wird.

Bei diesem Tongeschlechte muß die menschliche Empfindung sich zum erstenmal den Naturgesetzen nahen und, um die Oktav erreichen zu können, einen Ton einschalten, den sie im Dreiklange gehört und im Tonkreise gefunden, der aber, obwohl dem ersten Tongeschlechte ähnlich, dennoch eine vollkommene Fortschreitung nicht bilden kann. Nro. 10.

Die natürliche Ursache von der Schwermuth und Trauer des dritten Tongeschlechtes ist in der Tonfolge selbst zu finden: die Töne stehen, nachdem der Urton verschwiegen wurde, ohne Ableitung, daher dieselben für sich allein nicht können abgestimmt werden. Die Tonfolge geht in diesem Geschlecht nicht wie in der Urklangleiter aus dem symphonischen Stimmungspunkt der Quint hervor; die Quinten veranlassen vielmehr eine Disharmonie, wie sie bei Nro. 11 mit halben Noten angezeigt und auf jeder vollen Orgel zu hören ist, sobald Quinten und Mixturregister beim Spiele sind. Der Grundton selbst hat keinen reinen Dreiklang, indem

die kleine Terz als wirkliche Begleitung — die große aber als Naturgesetz mitklingt, daher auch die Naturinstrumente den Dreiklang nicht aussprechen und überhaupt keine Bewegung in diesem Tongeschlechte finden können, die ein Grundgesetz ausdrückt. Dennoch bildet diese Tonfolge ein, von allen gebildeten Völkern und Generationen anerkanntes eigenes Geschlecht, als ob die wehmüthigen Töne einen wesentlichen Theil unserer Musik ausmachen sollten.

Die Theorie, die hier über die Tongeschlechte aufgestellt wird, dürfte vielleicht manchen Tonlehrer befremden, der seine eigene Bildung ausschließend dem modernen Tonsystem verdankt und daher demselben schon längst seine Huldigung und Zustimmung dargebracht hat. Bei der Darstellung der Naturgesetze ist es jedoch nicht erlaubt, eben so bescheiden zu sein; dieselben verlangen und behaupten ihr Recht, ob ein, oder zwei, oder drei, oder gar kein System über sie aufgestellt wird. Deßwegen will auch das dritte Tongeschlecht, welches im modernen System, abgeleitet vom zweiten, weich genannt wird, nie zu einer Klarheit gelangen. Es wird dem ersten gegenüber gestellt, ohne anzuzeigen, wie es aus demselben hervorgegangen oder mit demselben in Verbindung zu bringen ist. Die Urklangleiter und die Oktav werden im modernen System als erstes Grundgesetz aufgestellt; sogleich wird aber die Tonart a moll als weiches Tongeschlecht damit in Verbindung gebracht, daher die Oktav überschritten und Töne ausgedrückt, von denen man noch gar nicht weiß, wie sie entstanden sind. Das moderne System lehrt, daß in der Tonleiter einer sogenannten weichen Tonart aufsteigend die sechste und die siebente Stufe zu erhöhen — absteigend aber eben diese Stufen wieder zu erniedrigen seien. Aufsteigend lautet also z. B. a moll: a, h, c, d, e, fis, gis, a: und absteigend: a, g, f, e, d, c, h, a: mithin wird aufsteigend die erste Hälfte der Tonleiter in a moll, die zweite aber in a dur — und absteigend sechs Töne von c dur und zwei von a moll ausgesprochen. Es werden also bei dieser Theorie drei Tongeschlechte und drei Tonarten zusammengestellt, aber dennoch wird die Scala von a moll durchaus nicht ausgedrückt und der Begriff von hart und weich ist so viel als vernichtet.

Diesem Lehrsystem gegenüber erscheinen die Naturgesetze durch die bei Nro. 6 aufgefundene siebente Stufe in größerer Klarheit, Entschiedenheit und Consequenz. Der Urton oder Stammton, mit dem das System beginnt, verlangt daselbst, daß auch jede Berechnung von ihm ausgehe, so wie die Abstimmung des Tonkreises von ihm ausgeht und alle Töne durch ihn ihr Verhältniß erhalten. Aus ihm geht nun aber die kleine Sept schon in der dritten Triade hervor, während wir die Tonfolge von a moll erst am Schlusse des Tonkreises finden. Wenn also die Oktav ein Grundgesetz ist, wie im modernen System selbst anerkannt wird, so müssen auch alle Tongeschlechte darin enthalten sein, ohne daß eine Tonleiter dieselbe überschreitet. Wenn wir demnach die Tongeschlechte nicht in den Tonarten, sondern die Tonarten in den Tongeschlechten und diese in den Naturgesetzen aufsuchen, so finden wir dieselben in der strengsten Consequenz, in der natürlichsten und schönsten Ordnung und Klarheit, jedes in seinem eigenthümlichen Charakter, und dennoch alle drei im Zusammenhange, wie bei Nro. 12 gezeigt wird.

Nro 12. Die Tongeschlechte im Kreise der Oktav von einem Stammton abgeleitet.



Nro: 13. Die Entstehung der sogenannten chromatischen Tonleiter.



Es ist schon bemerkt worden, daß im dritten Tongeschlecht der Urton oder Stammton des Systems verschwiegen oder verläugnet wird, und daß durch diese Abweichung die große Veränderung in der Tonfolge und in ihrem Charakter eintritt. Eben so wurde die Bemerkung gemacht, daß die siebente Stufe dieses Tongeschlechtes nicht unmittelbar aus den vorhergehenden Tönen hervorgeht, sondern daß dieselbe von der menschlichen Empfindung oder Verlegenheit, zur Erreichung der Oktav und zur Vollendung der Leiter eingeschaltet ward. Da jedoch die Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe, eine der natürlichen Tonfolge zuwiderlaufende Bewegung ist, die naturgemäß hergestellt in das zweite Tongeschlecht zurückführen würde, so gebietet die Existenz des dritten selbst, daß der eingeschaltete, ganz richtig genannte Leiteton unter den Grundton gestellt wird, weil sowohl die Vollständigkeit des Geschlechtes, als auch der Charakter und der genaue Unterschied von dem ersten und zweiten, von dieser Bedingung abhängt.

Es ist klar, daß durch diese, aus der Natur selbst hervorgegangene Theorie die praktische Musik nicht beschränkt wird, weil sich in derselben die verschiedenartigsten Bewegungen von selbst finden, während in einem Lehrsystem zuerst die natürlichen und richtigen Begriffe festzustellen sind.

Im modernen System werden zwar die Tongeschlechte bloß auf zwei reduzirt; da aber die Bewegungen z. B. von d moll in f dur, aufsteigend und absteigend vom Grundtone darin gemacht werden, so gibt es doch auch drei. Oder wohin sollte wohl diese Tonfolge gehören und wie heißen? nachdem sie weder im ersten noch im dritten Tongeschlechte einen Platz findet, wie die Darstellung bei Nro. 12 klar zeigt.

Die neuesten Theoretiker, oder wenigstens einige davon, theilen ferner die Töne in natürliche und künstliche ein, als ob unsere Kunst schon bei der Gründung des Tonreichs mitgewirkt hätte. Nach dieser Theorie ist die Urklangleiter natürlich, die zwischen liegenden Halbtöne aber sind künstlich. Dieser Ansicht widerspricht jedoch schon der Ton b und h und der Leiteton im dritten Tongeschlecht, so wie überhaupt der ganze natürliche Tonkreis.

Wird der Stammton von der Urklangleiter auf die siebente Stufe versetzt, und wird daselbst eine Triade abgeleitet und mit ihren Quinten zusammengestellt, was durch die symphonischen Stimmungspunkte in einigen Minuten sogar praktisch ausgeführt ist, so sind im Kreise der Oktav alle denkbaren Töne gefunden, wie bei Nro. 13 zu sehen ist, wo es bloß natürliche gibt.

Was nun den Charakter der drei Tongeschlechte betrifft, so eignet sich das erste, wie bekannt, einen freudigen und erhebenden Eindruck auf uns zu machen, weil es rein aus den Urklängen hervorgeht und beinahe ganz aus denselben besteht. Jeder einzelne Ton harmonirt darin mit unserer Empfindung, so zwar, daß auch ein Kind mit 5—6 Jahren die Tonfolge oft in 5 Minuten erlernt, während ein gebildeter Sänger sich eine schwere Aufgabe stellt, wenn er eben so schnell eine Tonleiter von durchaus ganzen Tönen geläufig erlernen will. Unsern Jubel und unsere Freude sprechen wir im ersten Tongeschlechte aus, weil auch die Harmonie sich am reinsten darin bewegen kann und das Urbild vollkommener darin erreicht.

Das zweite Tongeschlecht ist das vermittelnde oder vereinigende: es ist mit dem ersten von gleicher Abstammung; es hat aber die wehmüthige kleine Sept in sich aufgenommen und setzt daher in absteigender Bewegung (die kleine Sept verlangt bekanntlich ihre Auflösung abwärts, erhebt aber zugleich den Grundton um vier Stufen höher) die ursprüngliche Ordnung weiter fort, z. B. die Ordnung oder Tonfolge in f dur, wie sie früher in c dur stattgefunden hatte; verbindet aber auch das dritte mit dem ersten (durch die Auflösung des Leitetons), sobald der Urton wo immer wieder ausgesprochen wird. Hart und weich, Freude und Schmerz stehen sich im ersten und dritten Tongeschlecht streng geschieden gegenüber; ein Vereinigungsmittel aber finden sie im zweiten, weil das dritte durch das zweite in das erste erhoben wird.

Der Charakter des dritten Tongeschlechtes ist wegen der Abwesenheit des Urtons ein dissonirendes, wehmüthiges und düsteres Klagelied. Wie schon bemerkt, hat sein Grundton selbst keinen reinen Dreiklang und alle Verhältnisse der Töne zu einander gleichen einem verdunkelten Bilde. Die meisten gebildeten Völker drückten sich in diesem Tongeschlechte aus, wenn sie mit Tönen einen Schmerz oder eine Trauer kund geben wollten. Und soll ein derartiges Klagelied die Wehmuth verlieren, so muß die Bewegung der Töne sich dem Urtone nahen und denselben aussprechen; denn sobald er sich hören läßt, tritt der reine Dreiklang wie die Morgenröthe im grauen Dunkel hervor, und überrascht sodann nicht selten denjenigen selbst, der ihn gerufen hat. Diese Wirkung erfahren wir besonders in jenem Momente, wo der Grundton unerwartet verändert und als Stammton der Triade ausgesprochen wird: z. B. nach vorausgegangener Harmonie in d moll bei dem Dreiklang in d dur. Unverkennbar ist daher das Grundgesetz auch bei den Tongeschlechten; sie gehen aus der Trias hervor und bilden, weil ihrer drei sind, selbst eine Triade.

§. IV.

Von der Stimmung und von dem Verhältniß der Töne.

Die praktische Musik findet die Uebereinstimmung, die Harmonie und die Verhältnisse der Töne durch die symphonischen Stimmungspunkte der Quart, Quint und Oktav. Es liegt jedoch in der Empfindung des Menschen sich im Tonreich zu erheben: er will empor, weil er ahnt, daß er abwärts gezogen wird, wie es die Erfahrung wirklich bestätiget.

In diesem Gefühl verlangt daher oft auch der Sänger die Quint von dem Instrumentisten schärfer, als er dieselbe einige Augenblicke später selbst intonirt.

Auf einem guten Piano-Forte klingt bei den tieferen Tönen der Dreiklang vernehmbar, so himmlisch rein, daß unsere praktische Musik, selbst wenn sie mit der zartesten Sorgfalt ausgeführt wird, wie ein harmonisches Schattenbild dagegen erscheint. Dennoch wird es aber wenig Musiker geben, die nach ihrer Empfindung die Quint nicht etwas schärfer wünschen, als sie dieselbe bei der vollkommen aus-

gebildeten Klangfigur mitklingend hören, daher auch etwas schärfer abstimmen würden, wenn ihnen das Resultat beim Schlusse des Tonkreises unbekannt wäre.

Wenn die Bildung der Töne nicht durch physische Ursachen gestört und unterbrochen wird, (z. B. durch feine Risse bei Stahlsaiten, durch ungleich dicke, porösere oder härtere Stellen bei Schallröhren und Resonanzböden, durch Brechungen der Schallstrahlen iu einem Raume, oder endlich selbst durch die Intensität und Temperatur der Luft), so entwickelt sich dieselbe in so zarten Nuancen, daß es noch keinem Forscher gelingen konnte, ein Instrument zu ersinnen, auf dem die Töne nach irgend einer Dimension hätten gefunden oder rein abgestimmt werden können. Dennoch erscheinen die Töne konsequent in einem Verhältnisse, wie es selbst die empirischen Saitenlängen andeuten. Das Naturgesetz gibt sich demnach kund, jedoch werden wir angewiesen, dasselbe auch für die Abstimmung in dem ersten und allgemeinen Grundgesetz aufzusuchen, ohne einen materiellen Maßstab bei den geisterartigen Erscheinungen anzulegen.

Die Clavier- und Orgelstimmer haben sich zur Abstimmung ihrer Instrumente aus alter Erfahrung eine Methode eigen gemacht, die den Meister darin zum erwünschten Ziele führt. Dieser ermittelt jedoch die Töne dem Naturgesetze gemäß bloß durch die symphonischen Stimmungspunkte der Quint und der Oktav; ohne es zu wissen, daß sein Verfahren auf die Tongeschlechte und auf das primitive Grundgesetz sich stützt, weiß dieser Empiriker sein Instrument rein abzustimmen. Da er aber nicht in die Grundgesetze des Tonreichs, sondern bloß in die praktische Uebertragung der Töne eindringt, so behauptet er: daß er bei seinem Verfahren die Quinten nicht rein — sondern tiefer schwebend herstelle. —

Die Naturgesetze hingegen zeigen an, daß der erfahrene Stimmer nicht die Quinten — sondern bloß seine eigene Empfindung gemäßiget oder temperirt habe, weil ohne diese Temperatur der Tonkreis, die Sänger, die Violinspieler und die übrigen Instrumente nicht mit ihm übereinstimmen würden. — Auf einem guten Instrument ruft z. B. der Waldhornist die Quint stark und schwach hervor; in jeder Erscheinung ist sie rein und stimmt mit dem Organisten überein, wenn die Grundtöne übereinstimmend sind, und wenn der Orgelstimmer sich selbst — nicht die Quinten — gemäßiget hat.

Auch die Sänger erklären sich unter dieser Bedingung faktisch einverstanden, weil ihr gebildetes Organ die Quint nicht schärfer ausdrückt, als dieselbe im Mitklingen zu hören ist. Obwohl also der reine Stimmer als Uebertrager des Tonkreises sich praktisch bewährt und deßwegen unsere Achtung verdient, so dürfen demselben die Sänger und die übrigen Instrumentisten, die noch tiefer in die Poesie der Töne eindringen, doch nicht nachgesetzt werden, weil bloß sein praktisches Verfahren, nicht aber seine Theorie sich auf die Naturgesetze gründet. Die meisten Tonlehrer scheinen mit dieser Ansicht einverstanden zu sein; denn es wird beinahe allgemein angenommen, daß nach den Naturgesetzen jeder Ton zu einem bestimmten Grundton rein stimme.

Eben so allgemein und von den nämlichen Lehrern wird aber auch behauptet: daß die Naturgesetze nicht für einen ganzen Tonkreis, sondern bloß für eine einzelne Tonleiter eine vollkommene Reinheit kund geben, das heißt: jeder Ton stimme

zwar zu einem bestimmten Grundton, aber in einem andern Verhältnisse nicht zu einem zweiten. Es ist jedoch bekannt, daß auch diese Behauptung bei der menschlichen Stimme keine Anwendung findet, weil dieselbe die Töne eben so ausdrückt, wie sie im natürlichen Tonkreis aus dem Urtone in allen denkbaren Eigenschaften, als kleine und als große Sekund, als kleine und große Terz u. s. w. hervorgehen. Es darf demnach noch immer untersucht werden, ob wir die Töne eben so auf unsere Instrumente übertragen können? ob die physischen Fehler derselben und die Akustik keinen Einfluß nehmen? und welchen Täuschungen der Uebertragende ausgesetzt ist?

Die wunderbar einfache und vollendete Ordnung, die im Tonreich waltet und die uns bei einer ruhigen Betrachtung unendlich größer als alle klassischen Meisterwerke gegenüber steht, je tiefer wir in dieselbe einzudringrn versuchen; bei dieser Ordnung, in der selbst der einzelne Ton mit seinen verwandten im weiten Tonkreise in einem Rapporte steht, der das waltende Grundgesetz zu erkennen gibt; hier ist eine Unreinheit der Töne unmöglich zu glauben, wenn sie nicht eben so klar und evident im Tonreich selbst, daher in dieser Sphäre nachgewiesen wird, als es klar ist, daß durch die Quint ein Ton aus dem andern für die Tonfolge, alle aber aus dem Urtone hervorgehen.

Es ist vieles über die Unreinheit der Naturgesetze, fast möchte man sagen, über die Art und Weise geschrieben worden, wie man dem Tonreich zu Hülfe kommen soll: aber selbst der einzelne Ton, wenn er z. B. eine Glocke 100 Ctr. schwer nach seinem Gesetze geschwungen, mit seinen Nebentönen ganze Thäler erfüllte — und durch seine Gewalt jede musikalische Empfindung erschütterte, konnte noch nie mit der alten Polemik in Einklang gebracht werden. Das Naturgesetz oder die Gewalt der Töne gab sich immer im reinsten Verhältnisse kund, aber die arithmetischen Tonlehrer verwechselten zwei Objekte: sich und den Ton. Und diese Verwechslung hat in der musikalischen Welt einen allzu leichten Eingang gefunden, so daß Tausende ohne eigenes Urtheil dieselbe theilen. Dennoch wollen Viele sogar die höchste Reinheit der Töne so genau unterscheiden, daß selbst die Mathematik für ihre Berechnung einen Standpunkt dabei finden kann. Obwohl die Zahlen in der Musik bloß Symbole und Ideale sind, so ist es doch wahrscheinlich, daß die Mathematik ohne Kenntniß eines andern Intervallen-Verhältnisses, als der Quint und Oktav, außerordentliche Aufschlüsse würde ertheilen können; ob sie aber selbst für diese zwei Intervallen je einen richtigen Standpunkt gefunden und ihre Berechnung mit einer evidenten Gewißheit begonnen habe? hierüber sind die Meinungen und Ansichten seit Jahrhunderten getheilt.

Die musikalische Arithmetik hat zwar dem Ton- und Lehrsystem noch nie einen Vortheil verschaffen können, weil die Stimmer und die praktische Musik sich am Ende doch wenig um das mathematische Komma und um den Ueberschuß von zwölf Quinten, in der Ziffer 524288 : 537441 ausgerechnet, bekümmerten. Dennoch ist jedem gebildeten Musiker ein klares Bewußtsein in dieser Polemik um so mehr nothwendig, da die pythagoräischen Rationen schon in so viele Lehrbücher, ähnlich den sogenannten griechischen Tonarten, übertragen worden sind. In einer Abhandlung, betitelt: „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige

der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen. Leipzig 1846," haben aber auch der um die Geschichte der Musik so hochverdiente Hr. Hofrath Kiesewetter — und mit ihm Hr. Freiherr von Drieberg und der k. k. Hr. Hauptmann Krieger sich als entschiedene Gegner der Temperisten erklärt und ihre Behauptungen derart begründet, daß sie, was kaum möglich ist, nur durch noch unbekannte Motive eine Widerlegung finden könnten. Demnach ist ein bloß arithmetisches oder mechanisches Raisonnement nicht mehr hinreichend, um eine Theorie zu begründen; die anhaltende Polemik hat das Gute mit sich gebracht, daß der Tonforscher und der Tonlehrer wieder zu den primitiven Grundgesetzen zurückkehren und sich im Gebiete des Tonreichs selbst aufstellen muß. Es ist kaum zu bezweifeln, daß hierdurch dem Lehrsystem große Vortheile erwachsen, weil nicht nur eine einfachere Darstellung der Grundsätze, sondern auch eine poetische Bildung aus der klaren Anschauung der Naturgesetze hervorgeht.

Um daher zu einer eigenen Ueberzeugung zu gelangen und sowohl die Naturgesetze als auch unsern Scharfsinn und unsere Urtheilsfähigkeit genauer kennen und unterscheiden zu lernen, ließ ich mir einen Resonanzboden 6 Zoll breit, 6 Zoll hoch, und inner den Stegen, 72 Zoll lang, ähnlich einer Aeolsharfe oder einem Monochord, von einem sehr geeigneten Holze verfertigen. Das Instrument erhielt drei Stege; auf beiden Enden einen festen, in der Mitte aber einen schiebbaren, der mit den Endstegen eine gleiche Höhe hat. Dasselbe wurde mit zwei Stahlsaiten bezogen, die in der Länge von 72 Zoll genau auf den Einklang konnten abgestimmt werden. Um die Saiten nie aufheben oder niederdrücken zu dürfen, sondern für alle Töne eine gleiche Spannung zu erhalten, erhielt der mittlere gleich hohe Steg eine Klappe, mit der eine Saite auf jedem beliebigen Punkt konnte verkürzt und jeder Ton konnte aufgesucht werden, während die zweite Saite immer den zuerst abgestimmten Einklang ausgesprochen hat. Der Resonanzboden ward in Zoll, Linien und Punkte eingetheilt, so daß die zarteste musikalische Empfindung und das feinste Gehör die Töne und ihr Verhältniß sehr genau aufsuchen und bestimmen konnte. Ich fing daher an, zuerst die symphonischen Stimmungspunkte der Oktav und der Quint aufzusuchen: nach vielen Versuchen konnte ich jedoch mit mir selbst nicht einig werden, denn ich fand, daß selbst die Stimmung meines Gemüthes auf mein Urtheil Einfluß nahm. Gewöhnlich mußte ich den mittleren Steg 30 bis 36 Punkte über das Verhältniß 1 : 2 hinausrücken, um die Oktav rein zu finden; ich werde aber die Behauptung nie wagen, daß die höchste Reinheit derselben daselbst ihren Sitz habe. In meiner Verlegenheit ließ ich daher, ohne Pythagoräer oder Aristorener zu sein, durch ausgezeichnete Komponisten, Organisten, Clavier- und Violinspieler und Stimmer, durch Sänger und Kapellmeister, ja sogar durch Verehrer des pythagoräischen Systems — und in einer Zusammenkunft, der auch der Hr. Hofrath Kiesewetter, der Hr. Feldmarschall-Lieutenant Koudelka und ein Professor der Physik beiwohnte, ein Urtheil erheben: alle sind jedoch 20 bis 36 — einige sogar 40 Punkte von dem Verhältnisse 1 : 2 abgewichen, wenn sie ohne den Maßstab zu sehen, die höchste Reinheit der Oktav bestimmten. Bei unzähligen Versuchen fand ich, daß jeder Musiker in Verlegenheit kommt, wenn er auf einem derartigen Instrument die höchste Reinheit bestimmen

soll, und wenn er sie heute bestimmt, so werden er und Andere morgen nicht damit zufrieden sein. Nach dem allgemeinen Urtheil ist also die Oktav auf der Saitenhälfte oder im Verhältnisse 1 : 2, zu tief; ich glaube aber, daß, wenn alle Kapellmeister des Erdkreises zusammenkämen, um den Punkt der höchsten Reinheit für die Töne zu ermitteln —, alle wieder unverrichteter Dinge nach Hause zurückkehren würden. Es ist nicht zu verkennen, daß die Ration 1 : 2 der Wahrheit nahe liegt: wenn aber die Musiker schon bei dem am vollkommensten konsonirenden Intervall — bei der Oktav 36 Punkte davon abweichen, wie soll die Mathematik den Standpunkt zur Berechnung der übrigen — unendlich schwereren Intervallen-Verhältnisse finden können? Ich machte die Versuche mit der Quint und argumentirte: daß ich durch ihre Oktav, durch die Unterquart das Plus oder Minus von den Rationen 2 : 3 und 3 : 4, finden könne; unter Beiziehung mehrerer Musiker ward aber bloß eine Abweichung, ähnlich wie bei der Oktav gefunden, obwohl wir unsere Empfindung schon gemäßiget hatten.

Bei diesen sehr anziehenden Versuchen habe ich und meine Freunde demnach bloß gefunden, daß die vorgeblichen Intervallen-Verhältnisse auf einem gut vorgerichteten Monochord sich nicht als Naturgesetze bestätigen, sondern vielmehr davon abweichen und daher auch mit dem Längenmaß einer Luftsäule nicht übereinstimmen.

Der kunstliebende und diensteifrige Orgelbauer Hr. Josef Lopp in Wien, verfertigte mir ein Pfeifeninstrument, welches bloß zu diesen Untersuchungen bestimmt und geeignet war. Da er selbst derartige Forschungen anstellte und überhaupt sein Fach nicht des Gewinnes wegen betreibt, sondern auch seine großen Werke oft um die eigenen Gestehungskosten hingibt, so hat er das kleine Instrument mit so großer Genauigkeit verfertiget, wie es nur von einem wahren Kunstfreund erwartet werden kann. Das Pfeifenwerk war von einem gleichjährigen gleich starken Holze, so wie es zu den Violindeckeln gewählt und verwendet wird. Jedes Schallrohr ist 18 Quadratlinien weit; die Windstärke, der Windzufluß und der Windausfluß ist für alle Töne gleich, so daß sich dieselben bloß durch die Säulenhöhe unterscheiden. Ueber den Aufschnitt des Labiums, über die Schallröhrenweite und selbst über die Mundstücke und ähnliche Bestandtheile hat der scharfsinnige Meister die verschiedenartigsten Proben angestellt, weitere und engere Pfeifen verfertiget, das Labium mehr und weniger erweitert, damit jede Täuschung beseitiget und durch das Resultat der Abstimmung das Verhältniß der Töne durch die Säulenhöhe sicher gefunden werden kann.

Nach der Abstimmung des Instrumentes, die wir mit eben so großer Genauigkeit herstellten, haben wir die Säulen genau in den Dimensionen gefunden, wie sie in der nachstehenden Tafel angezeigt sind.

Schallröhren oder Luftsäulenhöhe				Schallröhren oder Luftsäulenhöhe der Oktav				Mithin steht die Oktav unter dem Verhältniß 1 : 2	
Ton	Schuh	Zoll	Linien	Ton	Schuh	Zoll	Linien	Zoll	Linien
E,	3	4	3	"	"	"	"	"	"
F,	3	1	10	f,	1	5	1	1	10
Fis,	2	11	11	fis,	1	3	$10\frac{1}{2}$	2	1
G,	2	9	3	g,	1	2	9	1	$10\frac{1}{2}$
Gis,	2	7	4	gis,	1	1	$7\frac{1}{2}$	2	$\frac{1}{2}$
A,	2	5	9	a,	1	"	$9\frac{1}{2}$	2	1
B,	2	3	3	b,	"	11	$7\frac{1}{2}$	2	"
H,	2	1	9	h,	"	11	$\frac{1}{2}$	1	10
C,	2	"	"	c,	"	10	$1\frac{1}{2}$	1	$10\frac{1}{2}$

Durch die Oktaven f, fis, g, gis, a, b, h, c, zeigt sich also durchaus eine große Abweichung von dem Verhältnisse 1 : 2, die bei den Säulen von 2 bis 3 Fuß Höhe beinahe durchgehends 22 bis 24 Linien beträgt. Aehnlich erscheint die Quart und die Quint und alle übrigen Töne, so daß, obwohl auch auf diesem Instrument kein Verhältniß ausgemittelt werden kann, die offenbaren Widersprüche dennoch erweisen, daß sie von der Wahrheit nicht ausgegangen, noch viel weniger aber als ein Naturgesetz zu betrachten sind.

Es war von jeher ein unnützes Streben, die Töne wie eine geometrische Figur abmessen zu wollen; so anziehend und reizend diese Versuche sind, können sie doch zu keiner Gewißheit führen. Eine größere oder mindere Elastizität des Holzes —, eine stärkere, schwächere, ungleiche oder unganze Stelle bei Holz-, oder Metallröhren, Metallfedern, Metallsaiten und Metallplatten — ja selbst die Temperatur und der Druck der Luft verändern oft, ohne daß wir es wahrnehmen, das Resultat eines Experimentes. Wären alle diese störenden Einflüsse beseitiget und wäre vorerst das Verhältniß bloß von der Oktav und Quint aufgefunden, so würde es kein mathematisches Komma — und keinen Quinten- oder Saitenüberschuß mehr geben: es würden in der Berechnung nicht mehr Tonarten gefunden werden, als es Töne in der chromatischen Leiter gibt; denn alle diese Erscheinungen ergeben sich bloß deßwegen, weil die Rationen 1 : 2 —, 2 : 3 —, 3 : 4 — u. s. w. mit dem Naturgesetze im Widerspruche stehen. Die Töne erscheinen auf den verschiedenartigsten Instrumenten und immer konsequent nach einem Gesetze. Wäre also z. B. das Verhältniß der Oktav auf der Saitenlänge gefunden, so müßte es durch die Luftsäule bestätiget werden, weil sich auch die Klangfigur bestätiget und dieselben Nebentöne wie auf den Saiten ausspricht. Daß aber diese

Bestätigung und überhaupt das Naturgesetz auf diesem Wege nicht gefunden wird, dieses dürfte genügend erwiesen sein.

Nach den Naturgesetzen geht das Verhältniß für alle Töne aus dem Urtone hervor: die Quint ist als zweiter Ton im Urtone enthalten und hörbar; und wieder die Quint vom zweiten Ton gibt die Sekund — und aus der Quint von der Sekund ergibt sich die Terz für die Tonfolge, wie es nebenstehend angezeigt wird. Nro. 14.

Nach dieser Ordnung pflegen die Orgel- und die Clavierstimmer die Tonverhältnisse herzustellen: sie stimmen zwei Triaden ab und kehren sodann unwillkürlich durch die, schon voran wegen ihrer eigenthümlichen Stellung bezeichneten Töne (die Quart und Sept des zweiten vermittelnden Tongeschlechtes) wieder in den Urton zurück, wie es klar in dem nebenstehenden Ton- oder Stimmungskreise zu sehen ist. Nro. 15.

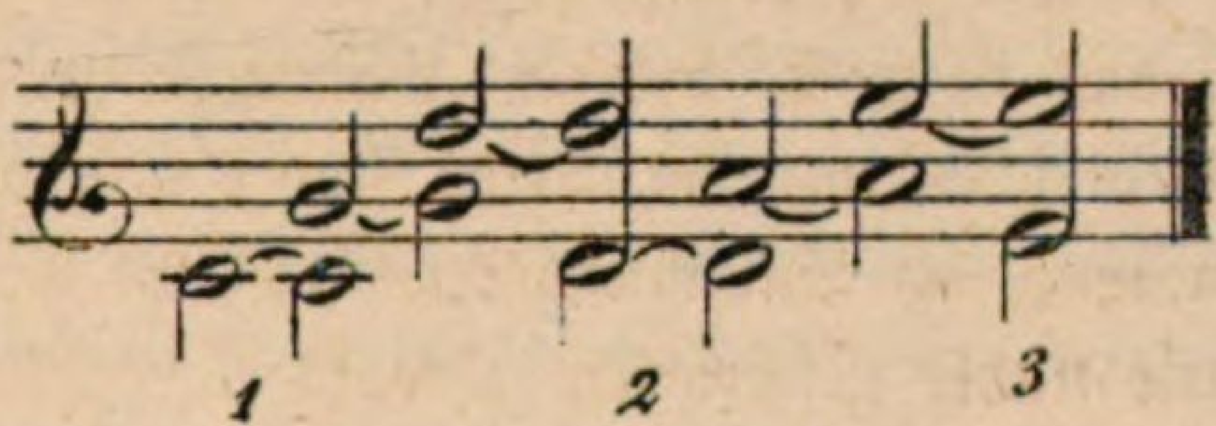
Die Stimmer halten sich demnach an ein, ihnen selbst nicht klar bewußtes Naturgesetz; denn, daß sie nach Triaden abstimmen und daß eben der Ton, der sich bei der ersten Ueberschreitung der Trias findet und schon dort sein Verhältniß ganz gleich erhalten muß, im Stimmungskreis als ihr Controleur erscheint, hievon steht in ihrer Theorie nichts geschrieben, obwohl sie praktisch demselben folgen.

Im Stimmungskreis ist es ersichtlich, daß die siebenten Stufen des ersten und zweiten Tongeschlechtes, h und b - ais, die Uebergänge und die Verbindung des Kreises bilden, und daß die ganze Abstimmungskunst, wie die Tongeschlechte, auf den Triaden beruht. Man sieht im Kreise wie die Töne c, d, e —, g, a, h —, d, e, fis —, als Triaden erscheinen: man sieht wie die Tonfolge aus drei vorausgegangenen Tönen hervorgeht; z. B. c, g, d gibt die Sekund, d, a, e die Terz u. s. w., während gleichzeitig die Quint, die Sext und die Sept, g, a, h —, ihre Verhältnisse erhalten. Die gleiche Ordnung findet in der zweiten Triade h, cis, dis — statt, nach welcher der Wächter des Tonkreises (die Quart) erscheint und uns bei der Rückkehr in den Urton sagt, ob wir die Töne rein hergestellt haben, oder ob wir uns von unserer Empfindung täuschen ließen.

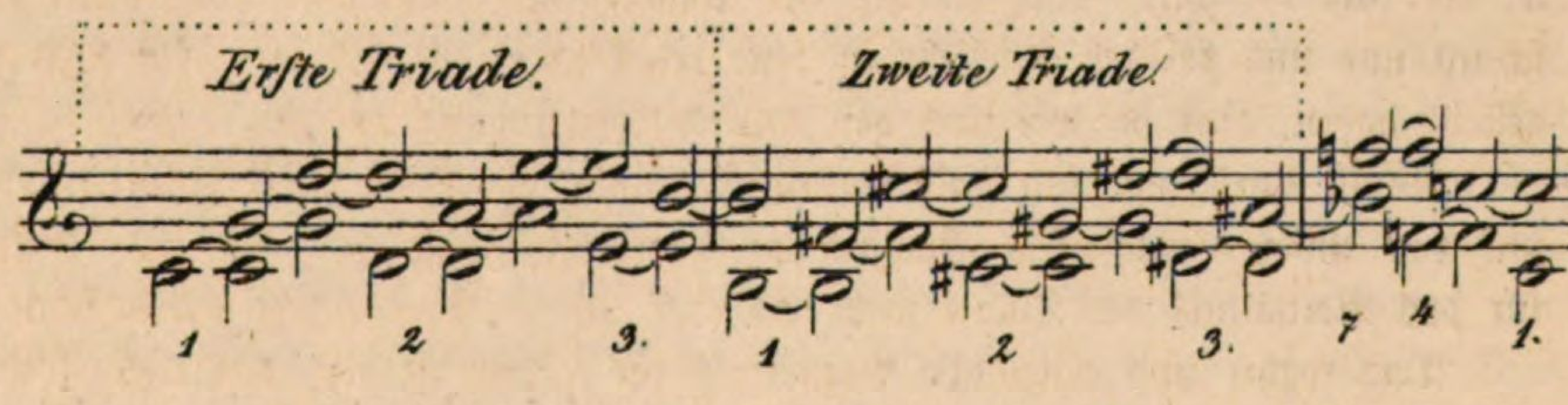
Es ist klar, daß sich das Naturgesetz durch die Töne selbst bestätigen muß, und daß unsere individuelle Empfindung demselben Folge zu geben hat, weil es für das Verhältniß der Quint nicht 20 oder 30 — Naturgesetze geben kann.

Das wahre und eigentliche Verhältniß der Quint ist also dasjenige, welches sich im Stimmungskreis bewährt: unsere Empfindung mag dasselbe zu hoch oder zu tief finden, so ist dieß immer nur ein individuelles Urtheil, welches beim einzelnen Ton das reinste Verhältniß gar nicht unterscheiden kann, sondern nur durch die letzte Quint im Stimmungskreis, daher durch Erfahrung dasselbe näher kennen lernt. In der sogenannten Temperatur scheinen uns die Quinten allerdings tiefer schwebend zu sein: da jedoch die Naturinstrumente und die Sänger damit übereinstimmen, so wird es schon aus diesem klar, daß unser Wunsch, dieselben schärfer zu stimmen, sich nicht auf das Naturgesetz der außer uns liegenden Töne gründet. Noch vielmehr aber belehrt uns der sogenannte Wächter, was rein oder was unrein ist; denn er versagt seine Zustimmung durchaus, wenn nicht jedem Ton im Kreise die zarteste Sorgfalt geschenkt wurde, oder wenn wir uns einmischten und

Nro: 14. Die Entstehung der Tonfolge durch den symphonischen Stimmungspunkt der Quint.



Nro: 15. Der Stimmungskreis durch die siebente und durch die vierte Stufe des zweiten Tongeschlechtes wieder in den Urton zurück geführt.



die Verhältnisse der Töne selbst bestimmen wollten. Er ist genau und streng, weil er selbst auf die reinste Auflösung im Urtone wartet und daher selbst einen, unserem Auge längst nicht mehr sichtbaren Theil, nicht vergeben kann.

Da sich also die Töne außer uns unabhängig in ihrem Grundgesetze bewegen und ähnlicher den Farben des Regenbogens, als meßbaren Figuren erscheinen, so können wir nur durch ihre Zusammenstellung ihre Verhältnisse kennen lernen. Ihre Ordnung und Reihenfolge leitet uns selbst an, ihre Reinheit zu suchen und zu finden; denn unläugbar spricht doch die letzte Quint im Stimmungskreis judikatorisch das Urtheil über das Naturgesetz, über unsere Theorie und Empfindung — und über die praktische Musik. Jede Theorie muß daher diesen Richter fragen, ob sie auf das Naturgesetz begründet sei?

Es ist bekannt, daß viele Lehrer durch eben diesen Ton (durch die Quart der Urgeschlechte) die Unreinheit der Naturgesetze auf den Naturinstrumenten nachzuweisen suchen. Schon voran ist aber bei der Tonfolge gezeigt worden, daß die Naturgesetze und die Naturinstrumente im vollkommensten und reinsten Einklange stehen, und daß die letzten bloß in Folge des Grundgesetzes auf die Trias beschränkt sind, daher die Quart eben so wenig als die chromatische Tonleiter rein ausdrücken können. Von einem Naturinstrument die Quart rein verlangen, heißt eben so viel, als von einer Violinsaite das tiefe contra C erwarten: es heißt die Forderung gegen das Naturgesetz stellen, welches nicht weicht und nicht weichen kann, deßwegen es aber dann nicht als unrein gescholten werden darf.

Aehnlich geht es im Stimmungskreis unserer Empfindung, die sich bei den Tönen wie die Klangfigur in der Luftsäule zu erheben strebt und die wie die Musiker dem Takte, so dem Naturgesetze voran eilen will. Welches wäre die reine Quint, wenn jeder Clavierstimmer dieselbe nach seinem Gefühl bemessen und herstellen dürfte? und wer würde über die höchste Reinheit entscheiden, nachdem die musikalische Welt jetzt schon 2000 Jahre darüber polemisirt? Zum Glücke für die Stimmer und für die praktische Musik hat die zwölfte Quint im Stimmungskreis stets gezeigt, wann die Quinten zu tief — rein — oder zu hoch — sind. Bei diesem Ton konnte die menschliche Empfindung immer nur lauschen, nicht bestimmen, ob sie dem reinen Verhältnisse nahe gekommen sei: denn je übereinstimmender dieser Ton gefunden ward, um so näher ist der Stimmer dem primitiven, unabänderlichen Gesetze gekommen, dem sich alles fügen — oder auf die Musik Verzicht leisten muß. Daß dieses Gesetz aber rein gegeben ist, dieses beweist ein richtig hergestellter Stimmungskreis; eben so die Uebereinstimmung der mitklingenden Töne, der Naturinstrumente und der Sänger, wenn nicht physische Fehler störend entgegen wirken. Gegen die unendliche, unerreichbare Reinheit der Naturgesetze ist zwar unsere Musik immer nur eine schwache Nachbildung; denn dieselbe ist so groß, daß es noch keinem Forscher gelang, die höchste Reinheit von einem einzelnen Tone zu finden oder dieselbe in irgend einer Dimension zu ermitteln. Viele haben sich an der Quint versucht, bei ihrer Oktav aber, bei der Unterquart schon ihren Bankerott gefunden. Wären im Stimmungskreise die Abweichungen von dem reinen Verhältnisse der Töne, bei dem letzten im Kreise nicht so zu sagen addirt und zusammengezogen, so würde unsere Empfindung nie eine Erfahrung

gewonnen haben, eben weil sie die höchste Reinheit stets in aufsteigender Bewegung sucht und dieselbe beim einzelnen Ton nicht unterscheidet. Mit Recht hat daher schon Aristoteles bester Schüler, Aristoxenus von Tarent, sich bloß den vollkommensten, vernehmbarsten und reinsten Intervallen zugewendet, um von diesen eine Theorie und eine Nachbildung abzulauschen. Durch ihre Ordnung und Reihenfolge führte ihn die Quint und die Oktav durch den Cyclus, in welchem alle Töne erscheinen —, alle von einem ausgehen und ihre Verhältnisse erhalten, während der letzte die Nachbildung oder Zugabe des Menschen bestätiget oder verwirft. Diese Erscheinung ist aber nicht als eine Folge der Naturgesetze —, sondern als das Naturgesetz selbst zu betrachten, daher sich auch, vom Anfang bis zum Ende, die Tonwelt demselben unausweichbar fügen muß.

§. V.

Von den Tonarten.

Die Uebersetzung eines ursprünglichen Tongeschlechtes auf eine höhere oder tiefere Stufe wird Tonart genannt, weil die Töne, bloß höher oder tiefer, nach Art des Tongeschlechtes ausgedrückt werden. Es gibt daher für jedes Geschlecht eben so viele Tonarten, als Stufen im Kreise der Oktav zu finden sind: die Versetzung oder die Reihenfolge derselben ist jedoch nicht zufällig und nicht willkürlich zu suchen und zu wählen, denn sie beruht wie die Tongeschlechte und wie der Stimmungskreis auf bestimmten Gesetzen.

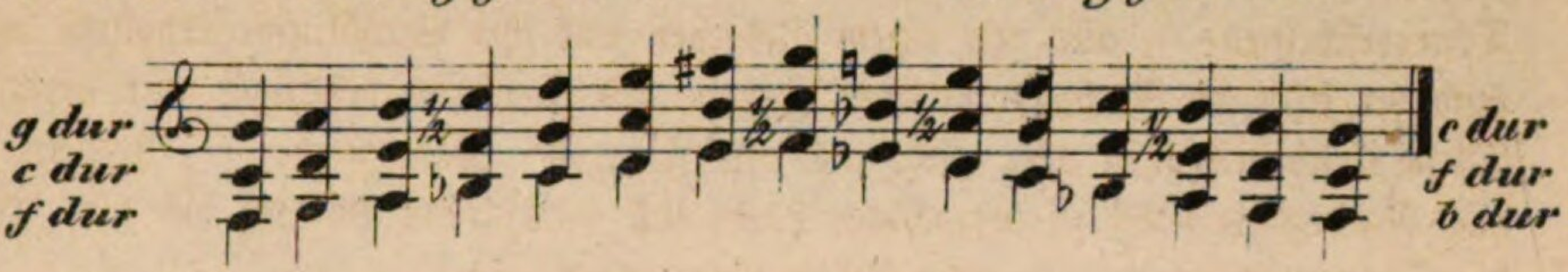
Jede Tonart beginnt in dem Kreise, in welchem die ursprünglichen Tongeschlechte ihre vollständige Leiter erhielten: diese allein können sich aber in dem engen Kreise bewegen, denn alle übrigen überschreiten die Oktav, wodurch jedoch der ganze Tonkreis in Verbindung und Zusammenhang gebracht wird.

Jede Tonart hat in dem Geschlechte, dem sie angehört, zwei nächst verwandte; eine, aus der sie selbst hervorging — und eine, die aus ihr hervorgeht; ihre Verwandtschaft gründet sich wie die Tonfolge auf die Quint. Diese Befreundung von drei Tonarten breitet sich über drei Oktaven aus, so daß das waltende Grundgesetz für alle übrigen schon erkennbar wird. Aber nicht nur die Tonarten von ein und demselben Geschlechte —, sondern auch die Tonarten von verschiedenen Geschlechten stehen unter sich in einer Verwandtschaft, die sich auf die Quint und auf die Terz gründet. Man kann sich diese stammverwandten Befreundungen in einige Uebersicht bringen, wenn man die Tongeschlechte und mehrere Tonarten zusammen stellt, wie Nro. 16 und Nro. 17 in der neben angeschlossenen Tafel zeigt. —

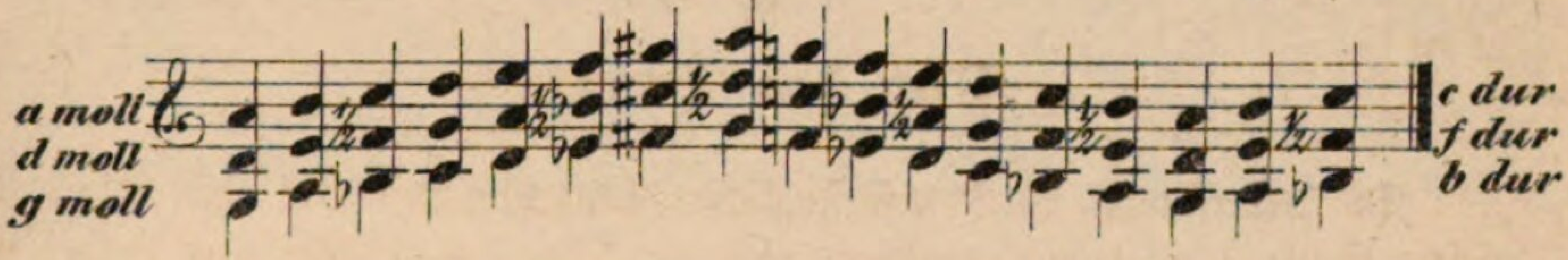
Aus dieser bildlichen Darstellung wird es ersichtlich, daß das zweite Tongeschlecht und die Tonarten in demselben, die Grundtöne im ersten und dritten Geschlecht bloß verändern, von einem zum andern führen, und daher eine Bewegung bezeichnen, die in den beiden andern nicht enthalten ist. Die Tonleiter f dur gehört z. B. zum ersten Tongeschlecht, wenn sie wie die Urklangleiter mit dem Grundtone beginnt: wenn aber der Grundton der Leiter nicht vorangeht, sondern erst

Die Verwandtschaft der Tonarten in den Tongeschlechten, in der Quint und in der Terz begründet – und der weitere Tonkreis mit der Oktav verbunden, als Naturgesetze in Uebersicht gestellt.

Nro: 16. I. Tongeschlecht. • II. Tongeschlecht.



III. Tongeschlecht. • II. Tongeschlecht. I. Tgschlcht.



Nro: 17. I. Tongeschlecht. • II. Tongeschlecht.



III. Tongeschlecht. II. Tongeschlecht.

in der Mitte der Tonfolge erscheint, so steht die Bewegung außer dem ersten Tongeschlechte, bis die siebente Stufe von demselben ausgedrückt wird. Eben so verhält es sich beim dritten Tongeschlecht, wenn z. B. die Tonarten d moll und f dur abwechselnd vorkommen; denn sobald der Ton c oben oder unten ausgesprochen wird und der Grundton f in der Mitte der Tonfolge erscheint, so gehört die Bewegung weder dem ersten noch dem dritten Tongeschlechte an, bis die Tonart f dur oder d moll vollständig in einem der beiden Geschlechte entschieden wird. Aus diesem Grunde wird die siebente Stufe terminologisch Leiteton genannt, weil dieselbe in der Melodie und in der Harmonie in drei verschiedene Bewegungen oder Tongeschlechte leiten kann, ohne daß die Oktav überschritten wird, wie voran bei deren Entstehung gezeigt wurde.

Durch die Vermittlung des zweiten Tongeschlechtes sind sich daher verwandt: die Tonarten d moll und f dur —, a moll und c dur —, e moll und g dur —, h moll und d dur —, fis moll und a dur —, cis moll und e dur —, gis moll und h dur —, es moll und ges dur —, b moll und des dur —, f moll und as dur —, c moll und es dur —, g moll und b dur —, womit der Kreis im Bilde des Dreiklangs — weil durch Terzen und Quinten geschritten — geschlossen erscheint.

Die Tonarten, die wie der Stimmungskreis aus den Quinten hervorgehen und sich verwandt sind, ohne ihr Geschlecht zu verändern, erhalten im System ihre Benennung durch die sieben Buchstaben, die in der Urklangleiter die sieben Töne vorstellen, wobei durch die Beifügung von is oder es die erhöhte oder die erniedrigte Tonstufe bezeichnet wird; sie heißen daher: c dur, g dur, d dur, a dur, e dur, h dur, fis dur oder ges dur, cis dur oder des dur, gis dur oder as dur, dis dur oder es dur, b dur und f dur: d moll, a moll, e moll, h moll, fis moll, cis moll, gis moll oder as moll, dis moll oder es moll, b moll, f moll, c moll und g moll.

In weiterer Verwandtschaft stehen die Tonarten d moll und d dur, e moll und e dur, f moll und f dur u. s. w., oder: c dur und as dur, d dur und b dur, e dur und c dur u. s. w., welche Verwandtschaft jedoch ohne Vermittlung des zweiten Tongeschlechtes besteht, daher auch auf keinem symphonischen Stimmungspunkt, sondern auf der Terz beruht.

Nachdem also die Entstehung und die Verwandtschaft der Tonarten sich nicht nur auf den Stimmungskreis und auf die Tongeschlechte gründet, sondern auch jede weitere Fortschreitung, im größeren Umfange, das waltende Grundgesetz zu erkennen gibt, so kann über dasselbe kein Zweifel mehr obwalten. Die Mitklingenden vom einzelnen Ton — die Quint und die Terz zeigen, daß jede Modulation bei den Tonarten auf ihnen beruht, daß aber die drei Tongeschlechte dennoch die dritte Grundlage bilden. Das ganze Tonreich erhält somit durch das einfache Grundgesetz der Trias eine Ordnung; denn es ist kein Ton mehr zu finden, der in den drei Tongeschlechten nicht schon als erster, als zweiter, als dritter, als vierter, als fünfter, als sechster, als siebenter und als achter in den oben benannten Tonarten erschienen wäre. Und da alle vom Urtone ausgingen und ihre Verhältnisse erhielten, so haben alle einen gleichen Werth und eine gleiche Schön-

heit: es ist keiner entbehrlich und keiner zu viel, sondern alle zusammen bilden ein Ganzes, welches sich aber bis in das Unendliche denken läßt, weil dieselbe Ordnung sich in der Höhe und in der Tiefe ohne Gränzen fortsetzt.

In verschiedenen Lehrbüchern wird eine Charakteristik über die Tonarten aufgestellt, die jedoch nicht als ein Naturgesetz zu betrachten ist. Es werden denselben verschiedene Eigenschaften beigelegt, die ihr Charakter ungefähr ausdrücken soll, als: Unschuld, Einfalt, heroische Größe, fromme Weiblichkeit, Ton der Liebe, unglückliche Liebe, Raserei, Tüchtigkeit, dumpfes Brüten, Leidenschaft, edle Weiblichkeit, trauliche Unterredung u. s. w.

Daß eine derartige Charakteristik aus Musikstücken entnommen ist, die über diese Thema komponirt wurden, dieß unterliegt kaum einem Zweifel; denn wie stünde es um dieselbe, wenn sie schon 100 Jahre alt wäre? Es ist nachgewiesen, daß binnen dieser Zeit die Stimmung in Deutschland um einen ganzen Ton höher geworden ist, wozu die letzten 30 Jahre allein einen halben Ton beitrugen. Wie würden demnach die Gräbertöne im ältern As dur klingen, wenn ein heutiges Vokalquartett die edle Weiblichkeit in b dur, oder den Triumph in ges dur nach alter und neuer Stimmung vortragen sollte?

Da einige Lehrer durch den verschiedenen Charakter der Tonarten die Unreinheit der Naturgesetze nachzuweisen suchen, so wird es erlaubt sein, dieser Theorie einige Bemerkungen gegenüber zu stellen.

Es ist schon längst bekannt, daß ein Vokalquartett z. B. die Tonarten h dur, c dur und cis dur gleich rein ausdrückt, so daß ein italienischer Komponist, wenn er nichts von der deutschen Stimmung wüßte und hieher käme, beim Quartett sein cis dur von unserem heutigen c dur nicht unterscheiden könnte, weil in Italien die Stimmung beinahe um einen halben Ton tiefer ist. Eben so weiß man, daß auf einer Violin oder auf einem Violon die Töne von den leeren Saiten sich von den gegriffenen im Charakter bedeutend unterscheiden: oder, daß z. B. c dur auf einem A-Clarinett geblasen sich von dem c dur eines C-Clarinetts unterscheidet. Zugleich muß noch bemerkt werden, daß man sich so sehr an eine Stimmung gewöhnen kann, daß oft selbst Kinder von 10 Jahren jeden Ton auf dem Clavier anzugeben wissen, ohne eine Taste zu sehen oder unmittelbar früher einen Ton gehört zu haben. Diese Bemerkungen allein könnten demnach schon genügen, um die Charakteristik der Tonarten und die aus derselben hervorgegangene Kritik der Naturgesetze zu beleuchten.

Wenn z. B. eine Orgel eben so rein abgestimmt ist, wie es sein soll und sein kann, so müssen alle 12 Quinten im Stimmungskreis in einem gleichen Verhältnisse gehalten sein. Bei den gleich reinen Quinten erscheint aber jede Tonart in eben dem Charakter, wie sie im Vokalquartett zu hören ist: ihre höhere oder tiefere Lage macht zwar einen verschiedenen Eindruck auf uns, so wie z. B. eine Bass-Arie und eine Sopran-Arie, beide in einer Tonart vorgetragen, sich ebenfalls unterscheiden. Wird hiezu der Charakter der Instrumente und die Gewohnheit, dieselben in bestimmten Lagen öfters zu hören, in Rechnung gestellt, so muß sich aus akustischen Gründen eine verschiedene Wirkung ergeben, die jedoch nicht aus der Unreinheit der Naturgesetze hervorgeht. Wollte man eine gegründete Charakteristik über die Tonarten aufstellen, so müßte dieselbe durch das Vokalquartett

mit ein und demselben unterlegten Text aufgesucht werden, ohne daß frivole Themata in die Cantate aufgenommen würden.

Es ist bekannt, daß die ungleich schwebende Temperatur in Deutschland, durch längere Zeit wie ein ansteckendes Fieber herrschte; von dieser Zeit ist auch die angeführte Kritik ausgegangen und nicht ohne Grund, weil in dieser Temperatur die Tonarten wirklich sehr verschieden — manche sogar unerträglich sind, wenn die sogenannten Füchse oder Wölfe absichtlich bloß auf zwei Quinten vertheilt vorkommen.

Eine andere Kritik steht unserem Tonsystem, oder vielmehr dem, allen Völkern und Generationen angehörenden Gemeingut der Schöpfung noch gegenüber. Viele Theoretiker suchen nämlich unsere Tonarten nicht unmittelbar in den Naturgesetzen, sondern sie lassen dieselben theils zufällig entstehen, und theils von alten Völkern auf uns gekommen sein. Die Lehrer beginnen ihr System mit der Aufzählung der sogenannten griechischen Tonarten, die sie dorisch, hypodorisch, frygisch, hypofrygisch, lydisch, hypolydisch, mixolydisch, hypomixolidisch, äolisch, hypoäolisch, jonisch und hypojonisch nennen.

Es mag sein, daß die Tonschrift und die Instrumente der alten Völker sich bloß auf einzelne Tonarten beschränkten, und daß sie ihre Lieder ausschließend darin gesungen haben. Dieses ist jedoch noch kein Grund, dieselben aus einem ganz fremden und verschiedenen System in das unsere zu übertragen, weil wir die Naturgesetze heute eben so, wie die Völker vor 2000 Jahren, besitzen und daher jede Tonart in denselben finden. Die Lehrer übersetzen diese Alterthümer überdieß als bloße Bruchstücke von der Urklangleiter, mit denen selbst ein halbgebildetes Volk sich nicht zufrieden stellen würde: sie selbst suchen deßwegen ehemöglichst wieder einen praktischen Grund und Boden zu gewinnen, weil sie in denselben weder eine Melodie noch eine Harmonie zu begründen wissen. Auch die Austheilung dieser sogenannten Tonarten unter die alten Völker ist eben so sonderbar, als wenn wir sagen würden: c dur ist deutsch, d moll ist französisch, g dur ist spanisch u. s. w.; sie klingt wie eine Theilung der Tonlagen, die doch selbst ein Kind höher und tiefer auszudrücken weiß.

Diese kurzen Bemerkungen werden genügen, um eine Theorie, die seit 200 Jahren nur zur Verwirrung der Begriffe beitrug, von dem in dieser Schrift aufgestellten System auszuscheiden. Die verschiedenen Völker können allerdings ein eigenes System, eine eigene Tonschrift, eine eigenthümliche Melodie — und Harmonieführung haben: in den Grundgesetzen aber müssen alle eben so übereinstimmen, wie der Zigeuner ohne Kenntniß eines Systems mit den größten Meistern übereinstimmt. Die benannte Ableitung der Tonarten gehört demnach mehr zur Verläugnung der Naturgesetze, als zur Begründung eines Systems. Sie ist im 16. Jahrhundert aus Mißverständnissen hervorgegangen, weil schon damalige Lehrer die Tonschrift des 11., 12. und 13. Jahrhunderts nicht mehr zu entziffern wußten; und sie erhielt sich bisher, weil die Benennung davon literarisch klingt, obwohl sich die Lehrer selbst noch nicht darüber verständigen konnten, welche Bewegung eigentlich lydisch und welche hypolydisch ist, und wodurch sich dieselben sammt der jonischen und hypojonischen von unserer einfachen Urklangleiter unterscheiden.

§. VI.

Von dem Zeitmaß und Rhythmus bei den Tönen.

Die denkbar kürzeste oder längste Dauer eines Tones füllt ein oder mehrere Augenblicke Zeit aus, die in der heutigen Musik nach dem Takt bemessen wird. Die Zeit, der Nachdruck, oder die verschiedene Stärke, überhaupt das Klangmaß, welches bei den Tönen in Anwendung kommt, nimmt einen so mächtigen Einfluß auf den Charakter der Musik, daß oft selbst die Individualität des Komponisten und die Generation oder das Volk, dem er angehörte, daraus zu erkennen ist. In dieser Beziehung unterscheidet sich beinahe ein jedes Jahrhundert von dem andern, weil auch die Melodieform damit im Zusammenhange steht.

Die alten Völker fanden die Schönheit, Anmuth und Gewalt der Töne größtentheils in einer gewissen Ruhe; unsere Zeit hingegen ist eine lebhaftere Bewegung gewöhnt; sie findet weniger Geschmack an den alten Formen. Es ist jedoch schwer zu unterscheiden, ob die in eine Taktordnung eingetheilten schnell vorüber eilenden — und selbst im vollen Chor mit Kraft und Präcision ausgedrückten – , oder die ruhigen — gleichsam wie mit Adlerschwingen an uns vorüberziehenden — Töne eine größere Wirkung hervorbringen?

Da ohne Zeitmaß und Rhythmus keine gebildete Musik denkbar ist, so scheint in den alten Tonschriften eine Punktuation davon üblich oder beigefügt gewesen zu sein, deren Bedeutung jedoch nur die damals Lebenden verstanden.

Die aus dem Alterthum auf uns gekommenen Hymnen und Lieder, die sich durch Tradition und im Munde des Volkes erhielten, geben Zeugniß von großartigen rhythmischen Formen. Auch der zu allen Zeiten übliche Tanz hat einen Rhythmus bedungen, sollte er auch bloß auf der Trommel eine Realisirung gefunden haben.

Die Tonkunst hat ein eigenes Geschick in ihrem Gefolge: andere Künste setzen sich durch ihre Meisterwerke Monumente, die nach Jahrhunderten noch verstanden und bewundert werden: die Tonkunst hingegen weiß ihre Werke nur in Schriftzeichen zu hinterlassen, die gewöhnlich nach 5 bis 600 Jahren keinem Sterblichen mehr vollkommen verständlich sind. Dieses Geschick erfuhr schon die Musik des israelitischen Volkes, welches den Gesang mit mancherlei Instrumenten begleitete, (das griechische Wort „Psalmos" bedeutet sowohl ein Saitenspiel, als auch ein Lied, welches mit Saitenspiel begleitet wird), daher bei der Begleitung irgend ein Zeitmaß beobachtet und bemessen haben muß, von welchem wir aber, so wie von der Begleitung selbst, uns keine Vorstellung mehr machen können.

Ein ähnliches Schicksal erfuhr die Musik der Griechen: wir wissen aus der Geschichte, daß die Spartaner die jonische Musik der Sittlichkeit wegen verboten haben, was gewiß nicht wegen der Töne, sondern bloß wegen der Tonfiguren und Tonbilder — und wegen eines auf die Sittlichkeit nachtheilig einwirkenden Rhythmus geschehen konnte, der aber eben so wenig als die damalige bessere und edlere Musik aus der Tonschrift zu erkennen ist, deßwegen sich auch so arge Mißverständnisse, unerachtet des historischen Ruhmes, ergeben haben.

Wie es in dieser Beziehung vom ersten bis zum Ende des sechsten — und vom siebenten bis in das eilfte und zwölfte christliche Jahrhundert ausgesehen, in welcher Zeit das System und die Tonschrift zweimal verändert ward, hierüber sind ebenfalls bloß einzelne Spuren zu finden, da in der Neumenschrift schon Jahrhunderte kein Zeitmaß und kein Rhythmus, ja sogar kein Ton mehr zu erkennen ist. Die herrlichen Psalmmelodien und die Mehrzahl der Hymnen, die in der strengsten und zugleich freiesten rhythmischen Form sich bewegen und die zu einer imposanten Harmonisirung sich eignen, beurkunden aber, daß es auch diesen Jahrhunderten an einem poetischen Aufschwung nicht fehlte, obwohl derselbe aus der Tonschrift nicht mehr ermittelt und nachgewiesen werden kann.

Eine neue Periode begann wieder im zwölften Jahrhundert, wo das Mensuralsystem seinen Anfang genommen und wo die Maxima, die Longae, die Brevis und die Semibrevis, die unseren ganzen, halben, viertel und achtel Noten gleich kommen, als Tonzeichen eingeführt wurden. Obwohl aber diese Notengattungen und das Mensuralsystem bis in das 16. Jahrhundert immer eine deutlichere und uns verständlichere Ausbildung erhielten, so bildet doch die Tonschrift, die Nomenclatur und das System selbst wieder einen eigenen Zeitabschnitt, der zwar in Folianten auf uns gekommen ist, in denen aber der Genius der Musik nicht aufbewahrt werden konnte. Ein berühmter deutscher Komponist hat den Versuch gemacht, Beispiele von Ockenheim, der im 14. Jahrhundert lebte, zu übersetzen und durch den Druck zu veröffentlichen. Es kann aber durch das System nachgewiesen werden, daß in der Uebersetzung beinahe eben so viele Fehler als Noten sind, weil der Uebersetzer das alte Linien- und Schlüsselsystem nicht kannte und daher ungefähr eben die Fehler machte, die ein Quartett ausdrücken würde, wenn es ohne Beachtung der Vorzeichnung, z. B. der drei Kreuzchen (♯) in a dur, die Cantate Note für Note, jedoch auch ohne Leiteton, in a moll vortragen wollte.

Ueber den Rhythmus können wir also in der alten Tonschrift und in der Geschichte noch viel weniger einen genügenden Aufschluß finden, obwohl wir aus den Hymnen und Liedern erkennen, daß derselbe schon im Alterthum beachtet ward. Die im 17. Jahrhundert entstandene Taktlehre — und die im 18. Jahrhundert in der neapolitanischen Schule ausgebildete Melodieform sind deßwegen auch das höchste Alterthum, in dem sich unsere Theoretiker bei der Erklärung des Rhythmus gewöhnlich aufstellen. Da jedoch die Melodieform und der Rhythmus zwei verschiedene Objekte sind, so wird von dem ersten in dieser Abhandlung Umgang genommen und dasselbe als zur Kompositionslehre gehörend betrachtet. Die Melodieform oder die Tonfiguren, die von einigen Lehrern in Fragen und Antworten eingetheilt werden, gelten hier bloß als Glieder eines Satzes, die wie in der Poesie verschieden sind und die der Komponist in eine logische Ordnung zu bringen hat. Für diese Ordnung gibt es aber kein System; jede Erklärung derselben ist eine Reminiscenz aus einer vergangenen Zeit oder von einem mitlebenden großen Tondichter. Wir sehen aus den Werken des Mozart, Haydn, Beethoven und Cherubini, wie jeder von diesen großen Meistern die ältere Form abgestreift und sich eine neue Bahn eröffnet hat. Die letzte wird jedoch in 50 Jahren wieder ausgebeutet sein, und es wird ein neuer kommen und wie die alten Meister thun.

Unter diesem Wechsel ist daher die neapolitanische Schule alt geworden, der Rhythmus aber ist vor wie nach für jede Form eine Bedingung geblieben, die unwandelbarer in den Naturgesetzen begründet ist.

Zur Erklärung des Rhythmus kann der einzelne Ton mit dem Buchstaben, mehrere Töne mit den Silben, die Tonfiguren mit den Worten, mehrere Tonfiguren mit einem nach rhetorischen Regeln zusammengestellten Satze, und mehrere logisch zusammengestellten Säze mit der vollständigen Darstellung irgend eines Gegenstandes verglichen werden. Obwohl nun aber der Rhythmus in der ganzen Darstellung für die einzelnen Töne die verhältnißmäßige Zeit und den Nachdruck, oder überhaupt das Klangmaß eben so wie die Prosodie die Betonung in der Sprache bestimmt, so sind doch die Tonfiguren, die Tonbilder und die logische Darstellung auch eben so, wie die Logik und die Rhetorik, von demselben zu unterscheiden. Es kann daher eine Tonfigur, ein Tonbild, oder die logische Zusamstellung rhythmische Fehler haben, melodisch und harmonisch aber richtig sein: eben so kann umgekehrt das Ganze rhythmisch richtig, melodisch und harmonisch aber verfehlt sein. Das Erste, was dießfalls für die Töne aufgesucht und bestimmt werden muß, ist die verhältnißmäßige Dauer oder Zeit, die dem einzelnen Tone zukommt und die in der heutigen Musik nach dem Takt bemessen wird. Der Takt ist jedoch bloß der mechanische Maßstab; er geht zwar aus dem Rhythmus hervor, stört aber dennoch oft die freie Bewegung, weil überhaupt der Rhythmus viel zarter als der wohlgeordnetste Takt ist, obwohl beide auf einem Naturgesetze beruhen.

Bekanntlich haben wir zwei Taktarten; die gleiche und ungleiche: die gleiche ist durch zwei — die ungleiche durch drei theilbar; die Verminderung der Zeit aber ist in beiden gleich, wie die nebenstehenden zwei Beispiele zeigen. Nro. 18.

Diese Theilung oder folgerechte Verdopplung der Töne nach den Zahlen 1, 2, 4, 8, 16, 32 — und 1, 3, 6, 12, 24 — beruht nun wie der Takt selbst auf den Tongeschlechten und auf der Theilung der Tonkreise: der gleiche Takt geht aus dem ersten — der ungleiche aus dem zweiten Tongeschlechte hervor, wie die beiden nebenstehenden Kreise Nro. 19 und Nro. 20 anschaulich machen.

Aus diesen beiden Tonkreisen geht es klar hervor, daß die 12 Takte mit den 12 Tönen der chromatischen Leiter im innigsten Zusammenhange stehen, weil in jedem mit dem 13. wieder in die ursprüngliche oder anfängliche Tonfolge c, d, e, zurückgekehrt wird, obwohl im ersten vier — im zweiten aber nur drei — Töne im Takte enthalten sind. Da überdieß die Tonfolge stets das gleiche Tongeschlecht ausdrückt und dennoch jeder einzelne Ton der chromatischen Leiter als erster eines Taktes vorkommt, so ist das Naturgesetz und mit demselben die Entstehung einer Zeittheilung für die Töne unverkennbar in den beiden Kreisen kund gegeben und ausgesprochen.

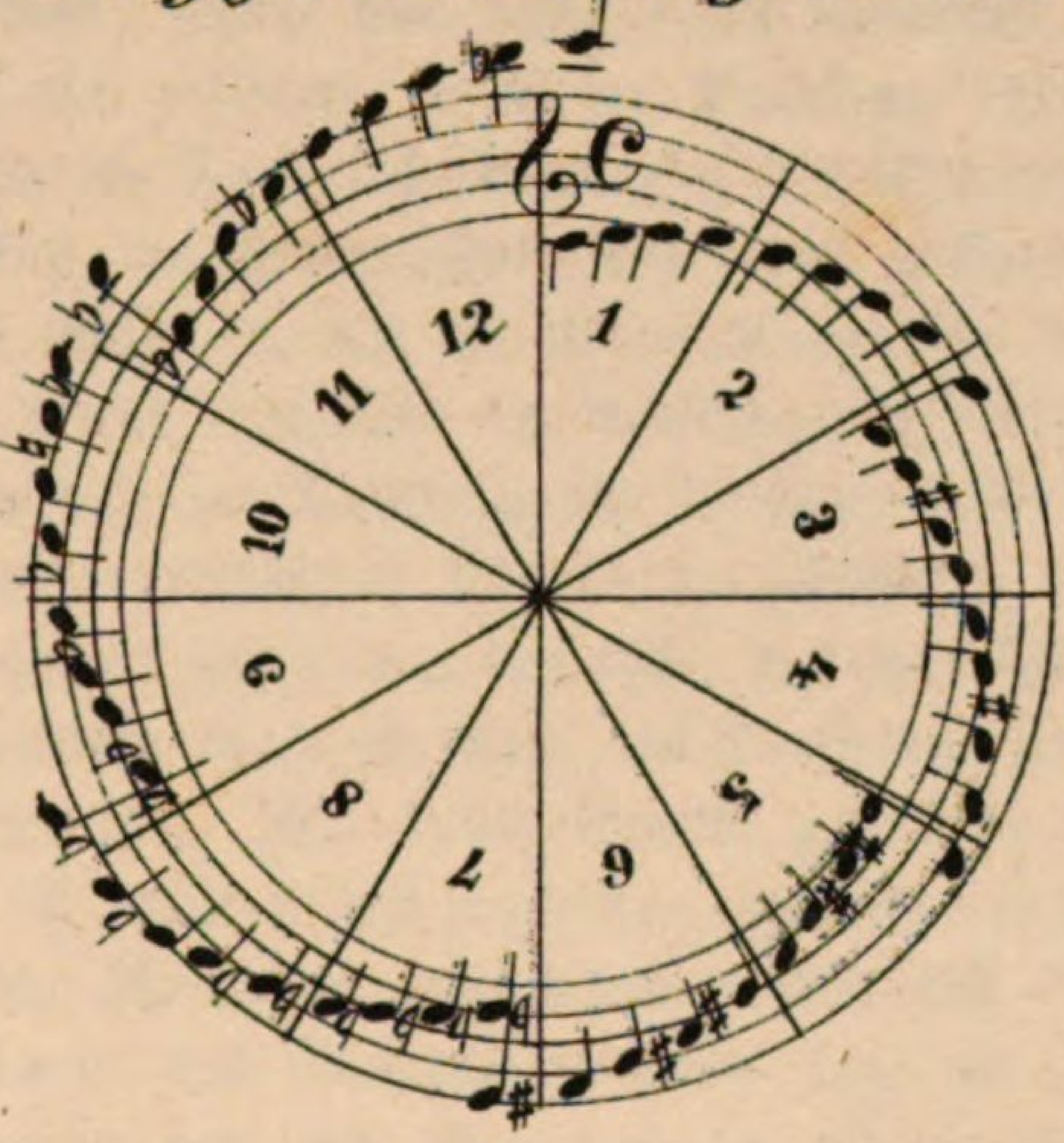
Man kann sich sehr leicht noch genauer überzeugen, wenn man das erste Tongeschlecht, oder den ersten Kreis in den ungleichen, das zweite aber, oder den zweiten Kreis in den gleichen Takt eintheilt: im ersten erscheinen sodann 16 — im zweiten aber bloß 9 — Takte: einige Töne erhalten den Niederstreich gar nie — und andere erhalten denselben zweimal; die Tongeschlechte aber werden in eine unnatürliche Tonfolge verwandelt.

Nro: 18.

Der gleiche Takt durch 2 theilbar. . Der ungleiche Takt durch 3 theilbar.



Nro: 19. Erstes Tongeschlecht in 12 gleiche Takte eingetheilt.



Nro: 20. Zweites Tongeschlecht in 12 ungleiche Takte eingetheilt.



Das dritte Tongeschlecht theilt sich wie das zweite in zwölf ungleiche Takte ein, wobei jede Triade konsequent zur nächstfolgenden führt: z. B. d, e, f, — g, a, b, — c, d, es, — u. s. w., wodurch ebenfalls jeder Ton der chromatischen Leiter zum Stammtone einer Trias wird.

Nach diesen Erscheinungen ist es nicht mehr schwer, auch das Grundgesetz für den Rhythmus selbst aufzufinden, nachdem durch die Theilung des Tonkreises und der Tongeschlechte, einige Töne schon einen größeren Nachdruck durch den Niederstreich im Takte erhalten haben. Wie es in den Kreisen ersichtlich ist, fällt der Niederstreich, daher der natürliche größere Nachdruck immer auf die Prim —, und im $^4/_4$ Takt auf die nächstfolgende Quint; auf das dritte Viertel, oder auf den Niederstreich im $^2/_4$ Takt aber fällt die Terz. Da im $^4/_4$ Takt jeder Ton viermal im Kreise vorkommt, jedoch nur dann einen Nachdruck erhält, wenn er als Prim, Terz oder Quint erscheint, so ist der Dreiklang offenbar nachdrucksvoller bezeichnet und daher die Trias als Grundgesetz des Rhythmus kund gegeben. Nachdem ferner jeder Ton der chromatischen Leiter den größeren Nachdruck als Prim, Terz und Quint erhält, so hat die Kunst keinen Ton mehr aufzuweisen, der nicht schon von der Natur rhythmisch im Dreiklange bezeichnet wäre.

Im ungleichen Takt fällt der Nachdruck auf die Prim allein; da jedoch jeder Ton als Prim vorkommt, so verhält es sich wie im gleichen.

Diese Naturerscheinungen zeigen uns demnach, daß wir selbst bei der einfachen melodischen Fortschreitung durch die Töne des Dreiklangs auf eine bestimmte Taktordnung beschränkt werden. Aus diesem Grunde paßt eine Tonfigur, die im gleichen Takt geschrieben ist, nicht in den ungleichen, und eben so umgekehrt, wenn in derselben der natürliche Rhythmus ausgedrückt werden soll. Die Eintheilung der Tonkreise, oder vielmehr das Grundgesetz davon liegt der Zusammenstellung der Tonfiguren zum Grunde, weil das Klangmaß im gleichen Takt auf das erste und dritte — im ungleichen aber auf das erste Viertel allein fällt. In dieser Beziehung nimmt daher der Rhythmus Einfluß auf die Tonfiguren, die durch den verschiedenen Bau und Accent auch einen verschiedenen Charakter erhalten: die Anzahl der Töne in denselben wird jedoch nicht mehr durch den Rhythmus bedungen, wie Einige behaupten, sondern sie wird durch die Logik bestimmt und gehört zur Form der Melodie. Man kann sagen: die Poesie entwirft die Tonfiguren rhythmisch vollendet; die Logik aber ordnet dieselben in Sätze oder Bilder.

Die verschiedenen Momente, nach welchen der Rhythmus im Detail für die Töne bemessen wird, werden durch den $^4/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$, $^6/_4$, $^3/_2$, $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$ Takt bestimmt, die sämmtlich aus der ersten Theilung der Tonkreise hervorgehen.

Da die Poesie ihr Metrum selbst aus dem Tonreich und eben dort, wo die Musik den Takt erhält, so gibt es auch kein Versmaß, welches nicht in einer von diesen Taktarten enthalten wäre. Aus diesem Grunde konnten die alten Völker den Rhythmus ohne unser Taktsystem auf die Töne übertragen; sie haben denselben im Versmaß — die Poesie aber hat das Versmaß in den Tongeschlechten gefunden.

Die Tonarten, die Harmonie und der Rhythmus treffen in den Tonkreisen zusammen: durch die Tonarten werden die Grundtöne in verschiedene Oktaven

gelegt und durch ihre Verwandtschaft verändert. In demselben Augenblicke harmonisirt sich schon der einzelne Ton als Dreiklang und die Kunst thut das Gleiche, während der Rhythmus zur Hand ist, eben so schnell auf diese Töne einen größeren Nachdruck zu legen. Durch dieses Zusammentreffen ist das Naturgesetz bezeichnet, ohne den Komponisten zu beschränken, dem es frei steht, die Töne als Prim, als Terz, als Quint, als Quart u. s. w. zu behandeln. Nach seiner Behandlung ändert sich aber auch die Tonart, weil sich eine allein nicht harmonisiren kann; es ändert sich der Akkord und der Rhythmus.

Es würden unzählige Beispiele dazu nothwendig sein, um dieses Spiel der Natur darzustellen oder bildlich zu versinnlichen. Es wäre auch eine vergebene Mühe, nachdem dieses Gesetz tiefer und gründlicher in der Empfindung des Menscheu liegt, als es in allen Lehrbüchern zusammen geschrieben steht. Die großen Komponisten denken daher weder an eine Form noch an den Rhythmus; denn die Form erwacht in ihnen in demselben Augenblicke, in welchem ihr Geist zu einer Anschauung oder zur Grundidee gelangt. Sie stellen den Gegenstand dar, je nachdem sie freudig, schmerzlich, abstoßend, anziehend oder erstaunt davon ergriffen sind; es kommt deßwegen oft ein Steigen und Fallen, ein Wachsen und Abnehmen, ein Jubel oder eine Trauer in ihrer Darstellung vor, als könnte mit den Tönen über den Gegenstand entschieden werden, den sie zu beschreiben suchen. Sie erschöpfen sich so zu sagen an dem Urgedanken, der ihrem Geiste vorschwebte, daher auch ihr Bild eine logische Ordnung erhält, was technisch die Durchführung des Hauptthemas genannt wird. Es ist jedoch auch bei den größten Meistern erkennbar, wenn sie mit — oder ohne vorhergegangene Grundidee komponirten: ihre Schreibart bleibt sich zwar ziemlich gleich; aber dennoch vermögen sie nicht allen ihren Werken den großen Aufschwung zu geben, der ihren einzelnen oft durch einen einzigen klaren Gedanken Poesie und Leben gibt. Durch diese Anschauungen erwachen beinahe eben so oft neue Formen, als es große Meister gibt, die gewöhnlich der Kunst auf ein halbes Jahrhundert eine Richtung geben.

Es gibt aber auch Formen, bei denen von allen Grundbegriffen des Rhythmus mehr oder weniger abgewichen wird. Durch die Triolen wird z. B. im gleichen Takt die Zeit nach dem ungleichen bemessen —, und durch den synkopirten Gesang wird dieselbe im ungleichen auf eine gerade Zahl Töne ausgetheilt. In den neueren Tanzkompositionen hört man sehr häufig das Gegentheil von dem, was vor 100 Jahren über den Rhythmus gelehrt wurde, so daß die Behauptung sich bestätigen dürfte, daß man durch denselben nicht nur den Komponisten, sondern auch das Volk, dem er angehörte, beinahe erkennen kann. Man vergleiche zur Ueberzeugung einen 100 Jahre alten deutschen Walzer mit einem heutigen, oder eine Polonaise mit einem ungarischen oder steirischen Tanz, und man wird die Grundzüge von der Eigenthümlichkeit des Nationalcharakters ausgedrückt darin finden. In der höheren Musik ist hingegen das Klangmaß, wie in der Sprache die Prosodie, stets Grundsatz geblieben, weil die großen Meister immer nur die Melodie- und die Harmonieform, oder die ausgebeuteten älteren Ideen verändert und für sich eine selbstständige Richtung eingeschlagen haben, die jedoch nicht aus einer Berechnung, sondern aus einer geistigen Anschauung hervorging.

Eine andere einfache und vielleicht bekannte Erscheinung verdient beim Rhythmus noch bemerkt zu werden, weil dieselbe überhaupt die Ordnung bei den Tönen zu erkennen gibt. Die Zahl nämlich, durch welche die Töne im Takte getheilt werden, steht mit der Zahl, die den Accent bezeichnet, im Gegensatze. Der gleiche Takt ist z. B. durch 2 theilbar und die Töne vermehren sich nach den Zahlen 2, 4, 8, 16, 32 —: der Accent hingegen fällt auf die ungleichen Zahlen 1, 3, 5, 7, 9, 11, u. s. w. Im ungleichen Takt fällt der Accent auf gleiche und auf ungleiche Zahlen, jedoch nie auf eine, die wie der Takt selbst durch 3 theilbar wäre. Soll ein solches Zusammentreffen sich ergeben, so müssen die Töne im Takte ein ungleiches Zeitmaß erhalten, wodurch aber der Gegensatz bloß umgekehrt wird.

Obwohl durch eine derartige Bemerkung keine Schlußfolge für das Tonsystem gezogen werden kann, so ist doch die Erscheinung an und für sich aus dem Grunde interessant, weil sie auch bei der Tonfolge, bei den Tongeschlechten, bei den Tonverhältnissen, bei den Tonarten und bei der Harmonie ähnlich erkennbar ist und man möchte beinahe sagen, den Dualismus im Tonreiche kund gibt.

§. VII.

Von der Harmonie der Töne.

Zur Schönheit der Harmonie wird erfordert, daß jeder einzelne Ton rein, klar und genau von den übrigen unterschieden sei; daß eine so innige Verbindung und ein so genaues Verhältniß sowohl in der Stärke als in der Entfernung unter denselben stattfindet, daß mittelst der Einheit, die aus der Uebereinstimmung ihrer Verschiedenheit hervorgeht, und der Verschiedenheit, die auf ihrer Einzelnheit beruht, die man nicht ohne Grund eine ungleichstimmige Zusammenstimmung, oder ein übereinstimmendes wohllautendes Uneins nennt, ein harmonischer Einklang sich ergebe.

Wie schon mehreremal bemerkt wurde, spricht sich das Grundgesetz der Harmonie im einzelnen Tone durch das Mitklingen der Nebentöne aus. Noch vollständiger aber, und wie von entfernten Chören ätherischer Wesen vorgespielt, vernehmen wir theilweise das Harmoniereich als Naturgesetz auf der Aeolsharfe, die mit acht gleich langen, gleich dicken, gleich gespannten und auf den Einklang abgestimmten Saiten oft die ergreifendsten Akkorde ausdrückt. Der ungleiche Windstrom, der die Saiten ungleich in Bewegung setzt und dieselben auf den Punkten, wo die mitklingenden Töne ihren Sitz haben, bestreicht und kürzer oder länger in der Vibration erhält, ruft ohne Menschenhand die sonderbaren Harmonien hervor, die wie dahin schwebende Geistertöne unsere Empfindung berühren. Die Töne des Dreiklangs und des kleinen Septakkordes erscheinen bei diesem Naturspiel oft einzeln und oft in den Akkorden gesammelt, so daß durch das längere oder kürzere Schwingen der Saiten auf den verschiedenen Knotenpunkten bei einem geeigneten Winde die sieben Grundakkorde der Harmonie sich nicht selten binnen einigen Minuten vollständig aussprechen.

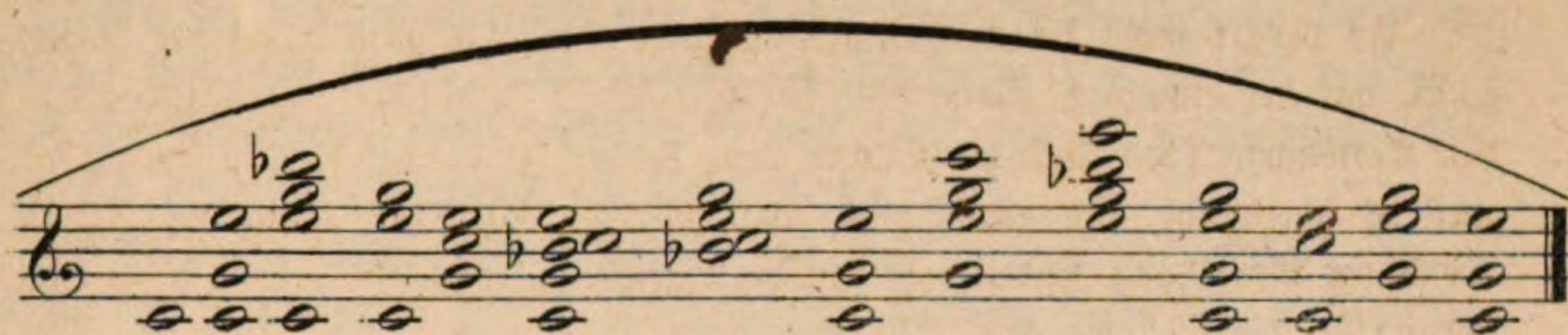
In dem nebenstehenden Beispiel sind die Töne von einem gut vorgerichteten Experiment aufgezeichnet: es obwaltet bloß der Unterschied, daß dieselben aus den Oktaven und überhaupt näher zusammengezogen erscheinen, weil die nicht in unserer Gewalt stehenden Knotenpunkte oft längere Zeit auf einen Akkord warten lassen, oft aber auch binnen 3—4 Sekunden alle sieben ausdrücken. Nro. 21.

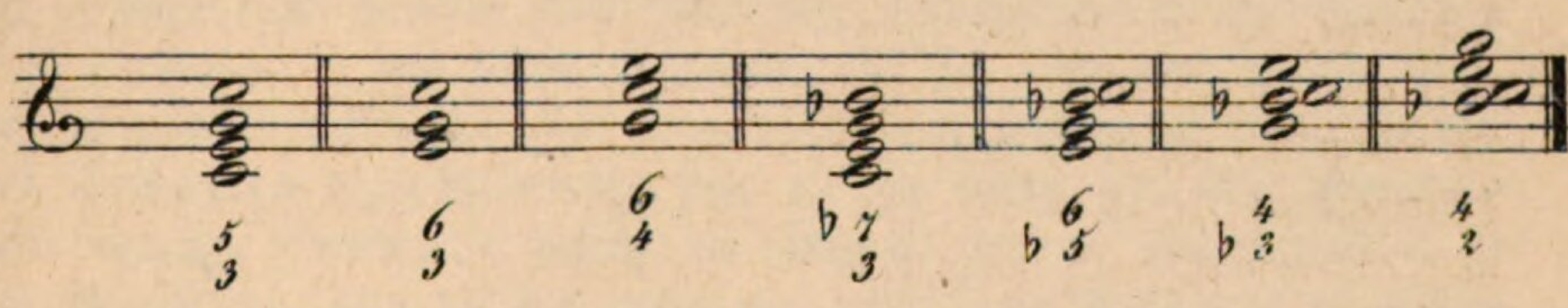
Da die einzelnen Saiten und Knotenpunkte die Töne z. B. c, e, g, b, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{b}$, $\bar{\bar{c}}$, längere und kürzere Zeit aushalten, so ist es einleuchtend, daß die sieben Grundakkorde dabei hörbar werden müssen: und da die Knotenpunkte überhaupt die Saiten nur dort berühren, wo die höchste Reinheit ihren Sitz hat, so ist das Harmoniereich durch diese Erscheinung der Kunst geoffenbart, jedoch als ein reines Geschenk des Himmels kund gegeben.

Es bedarf wohl keiner Erinnerung mehr, daß das Mitklingen der Nebentöne z. B. auf der einzelnen Saite oder bei Glocken u. s. w. mit der Erscheinung auf der Aeolsharfe (wo auch die Quint rein klingt) nur ein Naturgesetz ausmacht, weil es überhaupt nur eines gibt, in dem aber Alles enthalten ist. Durch die Töne der Aeolsharfe finden wir für die Harmonie, was die abgemessenen Röhren voran für die Melodie gezeigt haben: denn so wie aus dem einzelnen Ton die Trias — und aus der Ueberschreitung der Trias die sieben Urklänge — eben so gehen aus dem einzelnen Ton der Dreiklang — und aus der Ueberschreitung des Dreiklangs die übrigen Grundakkorde hervor. Und so wie ohne Trias keine Tonfolge, eben so ist auch ohne Dreiklang keine Harmonie denkbar: alles beruht und bewegt sich in ihm; daher der Septakkord selbst, ohne ihn, bloß aus dem isolirten Tone besteht, der voran schon näher bezeichnet wurde. Als König steht der Dreiklang allen denkbaren Akkorden voran —, und als Beherrscher des Harmoniereichs nimmt er alle wieder auf; denn jeder, der aus ihm hinaustritt, wird zur Dissonanz, die nur in ihm wieder eine Auflösung finden kann. Je weiter sich einer von seinem Urbilde entfernt, um so stärker treten seine Mißtöne hervor, die nur durch ihn wieder in das natürliche Verhältniß gestellt werden. Er allein ist Harmonie und er allein gibt auch der Disharmonie Bewegung und Leben, denn jeder andere muß durch ihn und in ihm die Auflösung finden. Er und seine Umkehrung würden der Harmonie genügen, wenn keine Trauer und kein Schmerz zu bezeichnen wäre: hingegen gleichen alle übrigen Akkorde dem vierten Tone, der auf den Naturinstrumenten dissonirt, der im Urgeschlechte isolirt steht, der im Stimmungskreis außer den Triaden erscheint, und der bei der Theilung des ersten Tonkreises nie einen rhythmischen Nachdruck erhält.

Es gab seit 200 Jahren viele Theoretiker, bei denen sich der musikalische Horizont schon durch das Wort „Trias“ verfinsterte: es steht deßwegen zu erwarten, daß auch die hier aufgestellte Theorie die Runde nicht ohne Kritik machen wird. Da wir jedoch über die angegebenen Naturerscheinungen eben noch keinen Ueberfluß an Aufklärungen erhalten haben, so steht jedem Tonforscher schon wegen der Verschiedenheit der Theorien das Recht zu, seine Ansicht unbefangen auszusprechen, wobei jedoch die Feder nicht in die Galle eingedunkt werden soll. Wenn die Mönche im Mittelalter bloß von der Trias träumten, so mögen sie zu entschuldigen sein, weil damals die Naturlehre überhaupt noch weniger Behelfe dar-

Nro: 21. Die Aeolsharfe und die ſieben Grundakkorde der Harmonie.





geboten hat. Indessen scheint es aber doch, daß die sieben einfacheren Buchstaben aus einer ähnlichen Anschauungsweise eine Anwendung im Tonsystem fanden; und da sich dieselben schon über 1200 Jahre in der Tonschrift erhielten, so dürfte dieser Umstand als ein zweiter Entschuldigungsgrund gelten. Ein dritter, der noch hinzugefügt werden kann, ergibt sich aus den in dieser Abhandlung angestellten Untersuchungen, bei denen bloß der Grundsatz festgehalten wurde, daß die Ordnung unter den Tönen selbst im kleinsten Detail in der Natur nicht dem Zufalle unterworfen sein kann, sondern daß dieselbe auf einem allgemeinen primitiven Grundgesetze beruhen muß. Das Ergebniß von dieser Untersuchung ist bereits in der möglichst einfachen, allgemein verständlichen, systematischen Ordnung dargestellt.

Daß nun aber in dieser Darstellung kein Traum, sondern ein Grundgesetz zu erkennen ist, welches über das Tonreich oder über die Naturgesetze einen konsequenten Aufschluß ertheilt, und welches im Tonsystem und in der praktischen Musik eine Realisirung findet, dieses wird wohl selbst von den unbefangenen Verehrern des griechischen Systems anerkannt werden.

In Folge der aufgestellten Grundsätze soll nun die Harmonie aus dem Urtone und aus dem Dreiklang — wie die Tongeschlechte aus dem Urton und der Trias — und die Tonarten aus den Tongeschlechten hervorgehen.

Die Veränderungen des Dreiklangs sind bei den sieben Grundakkorden schon angezeigt. Zuerst erscheint der Dreiklang selbst in einer dreifachen Lage; nämlich als Dreiklang, als Terzsext- und als Quartsextakkord, mithin in sich selbst wieder im Bilde einer Trias. Aber schon die ersten Abweichungen von dem Urbilde sind nicht mehr rein konsonirend: die Baßstufe weicht im Terzsext- und Quartsextakkord von dem primitiven Gesetze ab, nach welchem die Harmonie aus dem Stammtone hervorgehen soll, was in den beiden Akkorden wegen der veränderten Baßstufe nicht geschieht, daher dieselben auch wieder eine Zurückführung in den eigentlichen reinen Dreiklang, in das Urbild verlangen. Da sich jedoch eine Tonart allein, selbst im ersten Tongeschlechte nicht harmonisiren kann, sondern die Dreiklänge von drei Tonarten dazu nothwendig sind, wie sie voran nach ihrer Verwandtschaft angezeigt wurden, so führen der Terzsext- und der Quartsextakkord zu dieser Verbindung, ohne daß das zweite oder dritte Tongeschlecht oder ein Akkord aus denselben dazu nothwendig wäre. Wenn z. B. die Tonleiter c dur im ersten Tongeschlechte allein harmonisirt werden soll, so sind die Dreiklänge von f dur und von g dur dazu nothwendig. Diesem Grundgesetze kann nur dann ausgewichen werden, wenn Akkorde vom zweiten und dritten Tongeschlechte in Anwendung kommen. Diese Harmonie ist einfach und klar, weil c dur aus f dur, und g dur aus c dur — oder eine Quint aus der andern hervorgeht: wird aber die zu harmonisirende Tonleiter oder werden die drei Dreiklänge näher untersucht, so liegen dieselben im Tonkreise als Terzen von einander entfernt und die sieben Töne der Leiter erhalten durch sieben Töne der Harmonie ihre vierstimmige Begleitung.

Der vierte oder der kleine Septakkord, der dem Dreiklang die siebente Stufe des zweiten Tongeschlechtes, den Ton b anschließt, zeigt sich als vierter Akkord auch in vierfacher Erscheinung oder Eigenschaft, nämlich: als Sept-, als Quintsext-, als Terzquart- und als Sekund-Akkord. Diese vier Akkorde gehen aus

dem Dreiklang wie das zweite Tongeschlecht aus der ersten Triade hervor: sie haben wie das zweite Tongeschlecht selbst, dem sie angehören, keinen eigentlichen Grundton; sie dissoniren und verlangen deßwegen in den Dreiklang aufgelöst zu werden, wodurch z. B. die Tonart c dur in die Tonart f dur, oder das Tongeschlecht in die Oberquart übersetzt wird. Auf den Naturinstrumenten ist aber diese Auflösung nicht zu erreichen, denn unter allen Bögen des Waldhorns wird keiner gefunden, auf dem die Töne b und a oder a und b gleich und rein könnten ausgesprochen werden: die Töne gehören zwei Triaden an und sind daher mit 50 eben so wenig als mit einem Naturinstrument rein zu finden, wenn sie außer der Trias mit einem allein ausgesprochen werden sollen. Auch auf der Aeolsharfe vertönen diese Akkorde als Dissonanzen wie das Echo in einem Walde, was viel zu dem Eindrucke beiträgt, den die Akkorde auf diesem Instrument auf uns machen. Der benannte vierte Ton b mag aber selbst auf künstlich gebauten Instrumenten als vierter — als dritter — als zweiter — oder als erster — in den Akkord gestellt werden, so verlangt er dennoch seine natürliche Auflösung stets in absteigender Bewegung, erhebt aber den Grundton um vier Stufen höher, oder führt in das dritte Tongeschlecht hinüber; z. B. von c dur zu d moll.

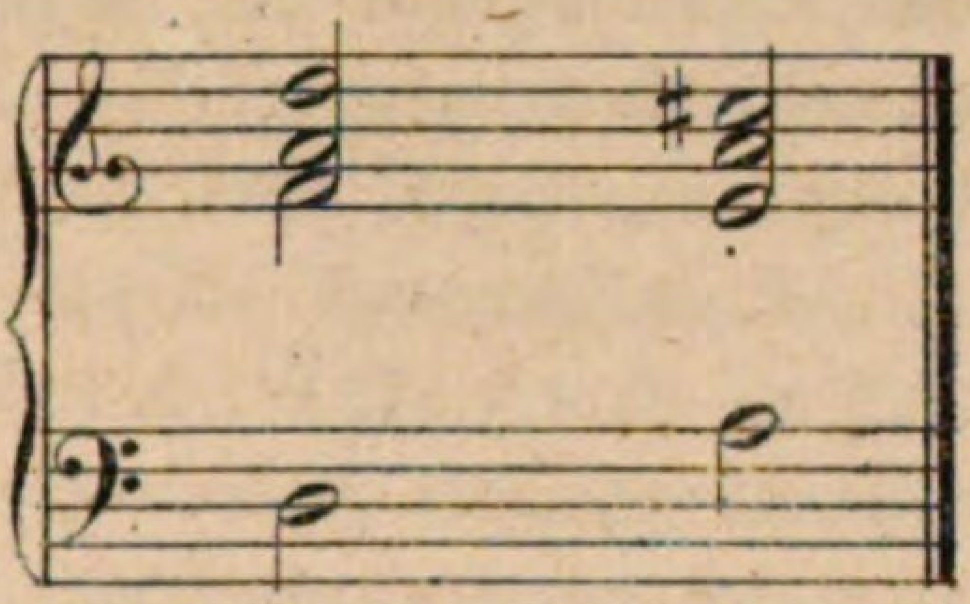
Diese vier Akkorde können demnach in sich selbst keinen Ruhepunkt finden; sie verlangen und bedingen weiter geführt zu werden, um alle die Tonarten auch in der Harmonie zu verbinden, deren Verwandtschaft voran durch die Quint und die Terz gezeigt wurde. In einem auf die Naturgesetze gegründeten System kann daher auch keiner von diesen Akkorden als ein Stammakkord anerkannt werden, weil schon die Dissonanz in jedem dem Begriffe und dem Naturgesetze — so wie der alleinigen Selbstständigkeit des Dreiklanges widerspricht, ohne dessen Töne auch der Septakkord keine Existenz hat.

Das dritte Tongeschlecht verlangt nun die sieben Grundakkorde ebenfalls auf sich angewendet zu erhalten: da jedoch dasselbe sich selbst nur mit Hilfe des ersten und zweiten harmonisiren kann, so können auch die sieben Akkorde in demselben bloß nachgebildet werden. In diesem Geschlecht gibt es keinen rein konsonirenden Akkord; selbst der Dreiklang dissonirt in demselben, weil die kleine Terz als begleitender — die große aber als mitklingender Ton darin vorkommt. Er verlangt daher auch selbst eine Auflösung, die er aber nur im ersten Tongeschlecht findet, wie wir z. B. beim Dreiklang in d moll und dem unmittelbar darauf folgenden Dreiklang in a dur hören. Nro. 22.

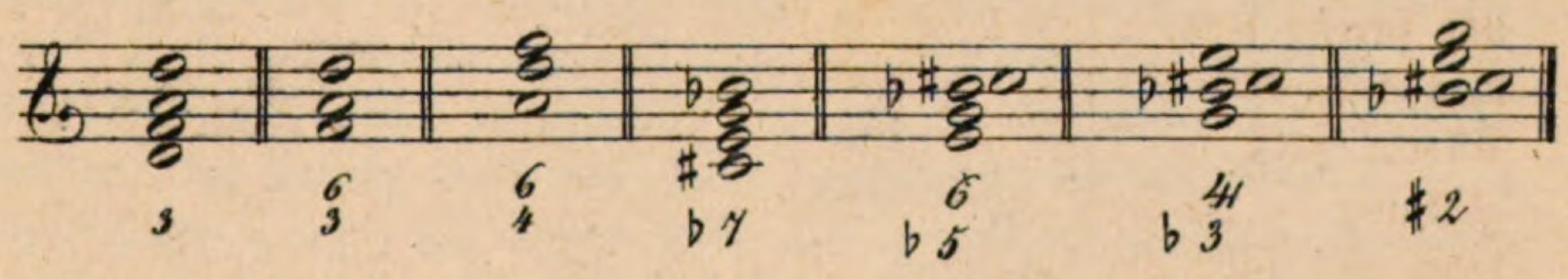
Unsere Harmonie ist demnach nicht gleich rein in den Tongeschlechten, wie schon der Charakter der Musik kund gibt und wie die nachgebildeten sieben Grundakkorde im dritten Tongeschlechte zeigen. Nro. 23.

Da sich die Akkorde stets auf ein Tongeschlecht und auf die Ableitung von einem primitiven Naturgesetz gründen, so findet die Harmonielehre durch die Bewegung eines einzelnen Tones in den sieben Grundakkorden noch viele andere, die, obwohl sie abgeleitet sind, dennoch unmittelbar aus dem Naturgesetze hervorgehen. Besonders sind es die große und die kleine Sept, die wie bei den Tongeschlechten eben so auch in der Harmonie über die Fortschreitung entscheiden und

Nro: 22. Der Dreiklang im dritten Tongeschlechte, aufgelöst im ersten.



Nro. 23. Die nachgebildeten sieben Grundakkorde im dritten Tongeschlechte.



die sich als die großen Wendepunkte bekannt geben, auf denen sich das Harmoniereich begegnet.

Es ist ein auf die Tongeschlechte gegründetes Naturgesetz, daß die große Sept aufsteigend — die kleine aber absteigend ihre Auflösung erhält: die Erscheinung ist aber oft so überraschend, daß z. B. die große Sept in ihrem Charakter und in ihrer Bewegung von der übermäßigen Quart und von der übermäßigen Sext nicht zu unterscheiden ist; wie dies im übermäßigen Sextenakkord auf der sechsten Stufe des dritten Tongeschlechtes vorkommt, wo der Baß absteigend, die übermäßige Sext aber aufsteigend sich auflösen muß: sobald sie aber aufgelöst sind, so zeigt es sich, daß die vorhergegangene Bezeichnung bloß eine Methode war, und daß die übermäßige Sext eben sowohl als Sept hätte bezeichnet werden können. Der Grundbegriff von der Verwandlung der Tongeschlechte und die eigenthümliche Stellung der einzelnen Töne (es ist bei der vorbeschriebenen Bewegung wieder der schon oft erwähnte vierte Ton der Urgeschlechte, der Ton f im Baß) bleibt sich jedoch auch bei diesen Erscheiungen immer gleich, so daß durch denselben die Harmonie lange Zeit vor der Erfindung des Generalbasses vielleicht klarer als durch die Bezifferung von einzelnen Meistern verstanden werden konnte.

Die weiteren Vorschläge und Verzögerungen in den sieben Grundakkorden sind den Knotenlinien auf der Aeolsharfe ähnlich, die bald die Prim, die Terz, die Quint oder die Sept früher berühren oder länger aushalten, je nachdem der Windstrom die Saiten bestreicht. Es gibt keinen Akkord, den die Kunst erfunden hat; alle gehen aus den Naturgesetzen hervor und werden von denselben abgeleitet. Die Harmonielehre zeigt bloß, wie dieselben auf die wohlklingendste Art an einander gereiht und verbunden werden können. Die ältesten Meister haben deßwegen schon eine Fortschreitung in aufeinander folgenden Quinten verpönt, weil dieselben durch ihre mitklingenden Töne unaufgelöste Nonnen mit sich bringen, die eine unnatürliche Bewegung bilden. Das Naturgesetz selbst hat dießfalls wieder eine richtige Fortschreitung bezeichnet. Wenn z. B. die Dreiklänge von c dur und d moll in der Quintenlage unmittelbar nacheinander angeschlagen werden, so ist die Fortschreitung beinahe unerträglich; wird aber die Verbindung der beiden Akkorde in einer Stimme durch das zweite Tongeschlecht mit den Tönen c, b, a, bewerkstelliget, so ergibt sich zwischen c dur und d moll eine natürliche Harmonie.

Eben so haben die alten Meister auch die Verdopplung des Leitetons verpönt, weil sein mitklingender Ton das harmonische Verhältniß stört. Die Alten gingen in dieser Beziehung so weit auf die Naturgesetze zurück, daß sie selbst die Terz, wegen ihrer mitklingenden Töne, nicht als Consonanz anerkannten.

Das waltende Grundgesetz ist aber auch noch bei den Verbindungen der Akkorde zu erkennen: im reinen und natürlichen Satze soll z. B. die Dissonanz vorbereitet, ausgehalten und aufgelöst werden; sie findet also unter einer dreifachen Bedingung eine Anwendung. Wird aber diese dreifache Bedingung an sich betrachtet, so ergibt sich das Naturgesetz wie bei den Tongeschlechten, wo sich zwei gegenüber stehen, die durch ein drittes verbunden werden. Die Dissonanz geht von der Consonanz aus und löst sich wieder in die Consonanz auf, so daß zwei entgegenstehende Sätze, oder Harmonie und Disharmonie die Abwechslung bilden.

Die Anschauungsweise ist aber nun im Tonreich sehr verschieden, so daß es beinahe eben so viele Lehrmethoden als Harmonielehrer gibt; denn selten ist einer mit der Darstellungsweise des andern vollkommen zufrieden. Einige fangen schon mit harten und weichen Dreiklängen zu harmonisiren an, ohne auf die Entstehung der übrigen Akkorde eine Rücksicht zu nehmen; Andere hingegen treten zuerst mit Ehrfurcht in das Harmoniereich ein; sie suchen vor Allem die Mittel zu finden, die darin dargeboten sind, um die Melodie zu begleiten. Einige beschränken sich auf den Generalbaß; die Andern aber sind mit dem Gerippe nicht zufrieden, sie suchen und lehren auch die Harmonie. Einige erfreuen sich in vielen Dissonanzen; die Andern wollen jedoch dieselben nur bedingungsweise angewendet wissen, nicht weil ein Akkord, sondern der darzustellende Gegenstand, oder der Nachdruck, der auf ein Bild oder auf ein Wort gelegt werden soll, eine Dissonanz bedingt. Einige zeigen gleichsam viele einzelne Blumen, wie sie zerstreut in der Natur vorkommen und oft die Wiesen wie mit einem Teppich bedecken; die Andern hingegen zeigen die Blumen in Gruppen und Anlagen geordnet; sie bilden Ideen, die zu neuen Gruppen und Anlagen die Veranlassung geben, die früher nicht gewesen sind; daher auch große Meister mit und ohne Lehrer, durch ihre Werke und durch ihre neuen Anlagen die Mit- und die Nachwelt in Erstaunen versetzen konnten.

Die Harmonielehrer können demnach den Schülern eine verschiedene Richtung geben, daher auch schon manche nach einem 3. und 4jährigen Studium und nach Erlernung aller technischen Formen dennoch keine neue Idee zu finden wissen, weil ihre Fantasie durch so viele alte, schon seit Jahrhunderten bekannten Akkordverbindungen überfüllt wurde, die ihren Geist nie zu einer klaren Anschauung des Harmoniereiches gelangen ließen. Tausende haben diese Erfahrung schon gemacht, die sich stets wiederholt und wiederholen muß, weil wenig Harmonielehrer ihr Lehrsystem unmittelbar auf die Naturgesetze selbst zu begründen und nach den Tongeschlechten zu ordnen suchen, daher auch wenige zu einer einfachen, klaren und freien Anschauung des Tonreiches die Anleitung geben.

Zweiter Theil.

Das europäisch-abendländische Tonsystem vom siebenten Jahrhundert bis auf unsere Zeit.

Vorbericht.

Durch die dreimalige Veränderung der Tonschrift ist das alte Tonsystem einem Problem ähnlich geworden, welches aus der Entfernung nimmermehr vollständig beurtheilt werden kann. Es ist zwar gewiß, daß die sieben Buchstaben, die noch heute die Grundlage des Systems bilden, schon Jahrhunderte vor dem Mittelalter in gleicher Eigenschaft angewendet waren; aber mit den sieben Tönen allein konnte in der Vorzeit eben so wenig als heute ein vollständiges System dargestellt sein. Die Auslegung desselben bleibt jedoch immer zweifelhaft und gewagt, wenn sie nicht im Mittelalter eine Bestätigung findet, weil das System durch dasselbe auf uns gekommen ist. Aber selbst das Mittelalter ist in dieser Beziehung noch mit großer Vorsicht zu beurtheilen, weil die Erklärung des Systems durch die eigenthümliche Nomenclatur gegeben ward, und weil die damals übliche Tonschrift sich von Jahrhundert zu Jahrhundert veränderte. Die Lehrbücher aus diesen Zeitperioden waren nicht geeignet, die stufenweise Ausbildung unserer gegenwärtigen Tonschrift und Terminologie genügend zu beleuchten; denn sie sind entweder schroff in der alten Nomenclatur oder im modernen System gehalten, so daß das alte Lehrverfahren nie für die neue — und das neue nie für die alte Tonschrift geeignet war. Unter diesen Umständen ist das alte System bald einem Labyrinth ähnlich geworden, in welchem die späteren Lehrer keine Tonart, keine Melodie und keine Harmonie mehr finden konnten, daher auch geradezu alles auf das unveränderte Tonverhältniß der sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, b h, zu reduziren suchten. Die Behauptungen, die dießfalls aufgestellt worden sind, stehen jedoch mit der alten Nomenclatur im grassesten Widerspruche, deßwegen in diesen Blättern zur Vermeidung einer nutzlosen Polemik, davon Umgang genommen wird. Die Geschichte, einige älteren Notationen, das System des Herachords, die ältesten

Lehrbücher und die alte Nomenclatur werden hier die Quellen bilden, aus denen eine Uebersicht des Systems sich ergeben soll. Unsere heutigen Tonarten, die Tonschrift und ein großer Theil der terminologischen Ausdrücke werden ihre natürliche Entstehung darin finden. Im endlichen Ergebniß wird sich die Uebereinstimmung von diesen Jahrhunderten zeigen, die stets auf die Naturgesetze sich gründete und die bei allen gebildeten Völkern in der Empfindung eingegraben ist.

§. VIII.

Die Buchstaben als Tonzeichen.

Die Geschichte und der Name des Kirchengesanges, der auch gregorianischer genannt wird, stimmen darin überein, daß der h. P. Gregor d. G. (594—604) das Tonsystem auf die sieben Buchstaben A, B, c, d, e, f, g zurückgeführt und alle kirchlichen Gesänge nach einem neuen System geordnet hat.

Da der große Lehrer die Gelegenheit hatte, die Musik der Griechen und ihr System in Constantinopel kennen zu lernen, dennoch aber davon abgewichen ist, so mußte die jedenfalls mühevolle Einführung eines neuen Systems und die Umschreibung der liturgischen Bücher wesentliche Vortheile darbieten, die im griechischen System nicht zu finden waren. Ohne diesen Grund wäre es nicht leicht erklärbar, warum sich das Kirchenoberhaupt mitten unter vielen Sorgen und Geschäften der Einführung eines neuen Tonsystems und eines neuen Entwurfes aller kirchlichen Gesänge selbst unterzogen hätte.

Was das System betrifft, so stimmen die Geschichte und die ältesten auf uns gekommenen Lehrbücher ebenfalls darin überein, daß dem Buchstaben B schon ursprünglich zwei Töne zugetheilt wurden, wovon aber der zweite nicht mit dem Buchstaben h, sondern mit dem Zeichen ♮ angedeutet ward. Diese Bezeichnung wird in den ältesten Lehrbüchern übereinstimmend aus dem hohen Alterthum hergeleitet und sie ist auch in der Neumenschrift des eilften Jahrhunderts zu finden. Es gibt kaum ein altes Dokument, welches sich nicht auf einen noch älteren Lehrsatz beruft, der diese Bezeichnung erklären sollte, er lautet: Naturæ modum per C cantare solemus; f b molle notat; sed g b quadrum ostendit.

Durch die beiden Töne des Buchstaben B wird es aber nun erkennbar, daß der h. P. Gregor d. G. das System nicht mit dem Buchstaben A, sondern mit dem Buchstaben C begonnen habe, weil ohne diesen Anfang dem Buchstaben B nicht zwei Töne hätten zugetheilt werden können. Die alten Singweisen der Psalmen und Hymnen und das spätere System vom XI. Jahrhundert bestätigen diesen Grundsatz. Die Reihenfolge der Töne und Buchstaben hieß daher: C, d, e, f, g, a, b ♮; die beiden Töne aber unter dem ersten Ton waren bestimmt, dem Gesang einen größeren Umfang zu geben.

Da aus dem ganzen Alterthum kein Beispiel aufzuweisen ist, in welchem die Buchstaben selbst als Tonschrift vorkämen, hingegen Originalbeispiele aus dem VIII. Jahrhundert in der Neumenschrift auf uns gekommen sind, (wovon eines im Stifte St. Gallen aufbewahrt wird, welches Herr Hofrath Kiesewetter kopiren

ließ), so geht daraus hervor, daß die Buchstaben schon ursprünglich bloß als Grundlage des Systems und zur Bezeichnung der Tongeschlechte bestimmt und angenommen waren, sich aber zur Neumenschrift wie gegenwärtig zur Notenschrift verhielten.

Bei der Entstehung der verschiedenen Tongeschlechte ist voran in dem Beispiel Nro. 6 gezeigt worden, wie die Naturgesetze sich auf der siebenten Stufe verhalten. Wer kann also noch vernünftig zweifeln, daß dem großen Reformator des Tonsystems im VII. Jahrhundert diese Veränderung unbekannt blieb, nachdem er dem Buchstaben B zwei Töne zugetheilt hat? Oder wer kann die Behauptung wagen, daß derselbe, der die griechische Musik so oft hören und ihr System beurtheilen konnte, der die Fundamente zu einem neuen gelegt, dennoch kein natürliches Gefühl für eine natürliche Tonleiter gehabt habe?

Es geht aus den beiden Tönen des Buchstaben Bee, (B ♮) aus der angeführten alten Bezeichnung und aus der alten Eintheilung des Gesanges hervor, daß die Tongeschlechte mit den sieben Buchstaben schon ursprünglich eben so bezeichnet wurden, wie sie voran in den Beispielen bei Nro. 12 angezeigt erscheinen. Es ist zugleich sehr wahrscheinlich, daß die Benennung der Tongeschlechte im Mittelalter unverändert blieb, und daß daher schon ursprünglich das erste hart oder Cantus durus — das zweite weich oder Cantus b mollis — und das dritte natürlich oder Cantus naturalis — genannt wurde, weil sich auch die alte Erklärung Naturæ modum etc. auf diese Benennung bezieht.

Was die beiden Töne h und cis bei den Tongeschlechten betrifft, so zeigt schon der Buchstabe Bee durch seine beiden Töne (b ♮) an und für sich, daß im Alterthum der alfabetische Name der Buchstaben nie verändert wurde, wenn sich ein Tonverhältniß dabei veränderte; es gab daher kein h, kein cis und kein fis u. s. w., weil die Tonschrift für diese Terminologie nicht geeignet war. Die Tonverhältnisse der Buchstaben wurden deßwegen durch die Tongeschlechte und durch die authentischen und plagalen Tonarten in der Tonschrift erkennbar gemacht.

Wenn die Grundbegriffe von den acht alten Tonarten mit den sieben Buchstaben kritisch und genau zusammengestellt werden, so ist es schon nicht mehr möglich, die Ansichten über das alte Tonsystem mit den Theoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts zu theilen; die strengste Kritik wird gezwungen eine strengere Consequenz und wenigstens einen Grundbegriff zu suchen, wodurch aber schon die Anwendung der Buchstaben auf die Tongeschlechte, und daher das naturgemäße System noch heute als ein Erbe aus dem siebenten Jahrhundert erscheint. Das Mittelalter, welches der in Rede stehenden Zeitperiode viel näher liegt, wird sogleich diese Anerkennung bestätigen und die weiteren Aufschlüsse über das System ertheilen.

§. IX.

Das System des Hexachords.

Das Hexachord besteht aus sechs Tönen, die in jedem Tongeschlechte unbedingt ausgesprochen werden können; das System darüber ist der alten Tonschrift

zum Grunde gelegt, und in der neuesten und modernsten Schreibart sind die Spuren noch davon zu finden.

Es war ein kühner Gedanke, man möchte fast sagen eine Riesenidee von einem Benediktinermönch, Namens Guido von Arezzo, der im eilften Jahrhundert lebte, und der das ganze Tonsystem und Lehrverfahren auf das Herachord oder auf sechs Töne und Silben zurückzuführen suchte. Diese Idee machte bei ihrer Bekanntwerdung ein so großes Aufsehen, daß der Name und Ruhm des Erfinders mit dem neuen System sich schnell über das ganze Abendland verbreitete, und daß noch die nächstfolgenden Jahrhunderte denselben als den großen Reformator bewunderten, der dem Tonsystem, der Tonschrift und der Kunst einen neuen Aufschwung gegeben hat. Vor und nach Guido hat noch kein Mensch so tief in das musikalische Leben seiner Zeit eingegriffen, wie er; daß er aber auch mit einem tiefen Blick in die Naturgesetze begabt war, dieses zeigt uns das System des Herachords selbst, sobald es einer strengen und gründlichen Prüfung unterzogen und auf die Naturgesetze zurückgeführt wird. Uns erscheinen zwar die Verdienste des Guido minder groß, weil sich dieselben größtentheils auf die Verbesserung der früheren Neumenschrift bezogen und weil selbst seine verbesserten Werke in der uns doch noch unkennbaren Tonschrift, schon Jahrhunderte nicht mehr beurtheilt werden können. Sein System aber hat sich wegen seiner praktischen Anwendung in den Uebersetzungen lange Zeit rein erhalten, bis es endlich durch die 600jährige Verbesserung der gegenwärtigen Tonschrift ganz in den Hintergrund gedrängt und selbst den Chorallehrern unverständlich geworden ist. Es soll also hier der Versuch gemacht werden, dasselbe wieder zu erklären und unsere Tonschrift darauf zurückzuführen. Die dem Guido von Arezzo allgemein zugeschriebenen Silben ut, re, mi, fa, sol, la, die an und für sich ein Herachord bilden, müssen jedoch in die Erklärung aufgenommen werden, weil dieselben die verschiedenen Tonverhältniße bei den Buchstaben erkennbar machen, die wir h, cis, fis, gis, dis oder es nennen. Da das ganze System aus einem Grundgedanken hervorging, so wird die Erklärung desselben hinreichen, um dasselbe verständlich zu machen.

Bekanntlich können in jedem Tongeschlechte die ersten sechs Töne unbedingt – der siebente aber nur bedingungsweise ausgesprochen werden. Wenn z. B. die Bewegung in der Tonleiter von c dur, vom Grundtone aufsteigend bis in die Sert — und wieder absteigend bis in die Quart geht, so ist die Tonfolge natürlich; wenn aber die Bewegung aufsteigend bis in die Sept geht und von derselben in die Quart zurückkehrt, so ist sie unerträglich. Oder wenn in der Tonleiter d moll die Bewegung aufsteigend bis in die Sept führt und wieder in die Sert zurückkehrt, so entsteht eine noch unerträglichere Fortschreitung. In diesen beiden Beispielen bedingen die Naturgesetze auf der siebenten Stufe eine Veränderung des Tongeschlechtes, und diese Veränderung, oder vielmehr dieses wichtige Naturgesetz hat Guido von Arezzo erkannt und deßwegen bloß die sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la, oder das Herachord gewählt und das System darauf gegründet. Dieser Grundgedanke von der Veränderung der Tongeschlechte auf der siebenten Stufe bildet im alten System das Fundament und er ist die Grundlage der Tonschrift, die nur durch ihn entziffert werden kann.

Die Silben des Hexachords erhielten ihr Tonverhältniß durch die Buchstaben z. B.:

c,	d,	e	⁀ 1/2	f,	g,	a;
ut,	re,	mi	⁀ 1/2	fa,	sol,	la;

die Reihenfolge oder die Aneinanderreihung der Silben aber wurde durch die Tongeschlechte bestimmt und bedungen. Den Silben mi fa und la fa waren die halben Töne zugetheilt, die daher bei der bedingungsweisen Ueberschreitung des Hexachords in Anwendung kommen.

Um ein System auf diesen Grundgedanken bauen zu können, leitete Guido das Hexachord von den Buchstaben c, f und g ab, die zu einander in dem Verhältnisse der Quint und Quart stehen und daher auf den symphonischen Stimmungspunkten beruhen. Werden nun diese Hexachords mit den Silben mi fa scharf überschritten, so entsteht das erste Tongeschlecht oder der Cantus durus; werden sie aber mit den Silben la fa weich überschritten, so ergibt sich das zweite oder der Cantus b mollis.

Z. B.: Erstes Tongeschlecht, oder Cantus durus, durch die harte Ueberschreitung des Hexachords ermittelt.

g,	a,	*b	⁀ 1/2	c,	d,	e,	*f	⁀ 1/2	g;	(bei der Terz h und bei der Sept fis).
c,	d,	e	⁀ 1/2	*f,	g,	a,	b	⁀ 1/2	c;	(bei der Sept h).
f,	g,	a	⁀ 1/2	b,	c,	d,	e	⁀ 1/2	f;	
ut,	re,	mi	⁀ 1/2	fa,	sol,	re,	mi	⁀ 1/2	fa;	

Zweites Tongeschlecht, oder Cantus b mollis, durch die weiche Ueberschreitung des Hexachords ermittelt.

g,	a,	*b	⁀ 1/2	c,	d,	e	⁀ 1/2	f,	g;	(bei der Terz h).
c,	d,	e	⁀ 1/2	f,	g,	a	⁀ 1/2	b,	c;	
f,	g,	a	⁀ 1/2	b,	c,	d	⁀ 1/2	*e,	f;	(bei der Sept es).
ut,	re,	mi	⁀ 1/2	fa,	sol,	la	⁀ 1/2	fa,	sol;	

Aus der Ueberschreitung des Hexachords, aus dem Begriff von hart und weich (der auch in dem modernen System einen Ursprung finden muß), aus dem Cantus durus und Cantus b mollis, so wie aus den Tongeschlechten und Naturgesetzen geht demnach in diesen Beispielen ein zweifaches Tonverhältniß bei den Buchstaben b, f und e (die mit Sternchen bezeichnet sind) durch die Silben mi und fa hervor, die wir nach der neuen Schreibart h, fis und es nennen. Mit starken Ausdrücken haben die Alten die fehlerhafte Ueberschreitung des Hexachords oder die Verwechslung der Silben mi und fa bezeichnet, da sie das erste mit dem Himmel, das zweite aber mit dem Teufel verglichen: „Mi fa est cœlestis harmonia; mi contra fa est diabolus in musica.“ Obwohl daher die Töne h, fis und es in der alten Tonschrift nicht vorgezeichnet sind, und sogar wegen der Klarheit und Consequenz nicht vorgezeichnet werden konnten, so sind sie doch in den

Silben mi und fa darin enthalten, jedoch nur dem Unterrichteten erkennbar. Eben so verhält es sich mit dem vollständigen System des Herachords, welches Guido von Arezzo durchaus auf die Naturgesetze baute: es beruht auf dem voran in dem Beispiel Nro. 5 aufgestellten Tonkreise, der mit sechs Herachords ausgeführt wird, jedoch zugleich in Tongeschlechte geordnet eine Realisation erhält.

Es besteht ein Schema, guidonische Hand genannt, welches zwar von Guido entworfen sein kann, welches aber wegen der damaligen Neumenschrift bloß in Uebersetzungen auf uns gekommen ist. Sollte auch ein Originale aus dem eilften Jahrhundert in einer alten Bibliothek aufbewahrt sein, so dürfte es doch kaum einen Bibliographen geben, der den Werth desselben erkennen und das Räthsel entziffern könnte, weil in den ältesten Exemplaren die fünf Finger fehlen und das Schema sich weniger auf den Unterricht, als auf das System bezieht. In den auf Guido folgenden Jahrhunderten suchte man die Lehrmethode und das System in einem Bilde darzustellen, und es entstand die Hand, wie sie hier eingerückt zu sehen ist. Der obere Theil auf den Fingern enthält die Verbindungslehre des Herachords in den drei Tongeschlechten, wovon das erste mit ♮, das zweite mit b, und das dritte mit n bezeichnet erscheint, daher den Cantus durus, den Cantus b mollis und den Cantus naturalis unterscheidet. Von diesem Theil wird hier Umgang genommen, weil zur Erklärung desselben die vollständige alte Nomenclatur nothwendig wäre, die stets von c fa ut, d sol re, a la mi re und von der Diesis u. s. w. handelt, was einen modernen Musiker in eine kleine Verzweiflung bringen kann. Der untere Theil hingegen, der das System des Herachords, der Linien und Schlüssel in sich enthält, soll hier eine kurze Erklärung finden, weil alle alten Lehrer dieses Schema dem Guido von Arezzo zuschreiben und weil es wirklich genügt, die Grundzüge des Systems festzustellen und zu erkennen.

Es ist nebenstehend ersichtlich, daß sieben Herachords neben und übereinander gestellt und von den Buchstaben g, (*Γ*, Gamma) c und f abgeleitet sind. Jedem Herachord ist der Name des Tongeschlechtes beigesetzt, welches durch die Verbindung des darüberstehenden hergestellt werden soll. Von dem Herachord des tiefen g, (*Γ*) wird der Cantus durus —, von dem Herachord des Buchstaben c der Cantus naturalis —, und von dem Herachord des Buchstaben f der Cantus b mollis abgeleitet und durch die weitere Verbindung in verschiedene Oktaven geführt. Durch die den Noten durchgezogenen Striche und Punkte, die aufwärts die Herachorde verbinden, suchte Referent dieses Schema verständlich zu machen, welches zugleich in der zweiten angeschlossenen Tafel bei Nro. 24 durch die Uebersetzung eine Aufklärung findet.

Durch dieses Schema sollten schon ursprünglich die Tongeschlechte, die Verbindungslehre des Herachords, die relative Tonhöhe der schon älteren Oktavengattungen durch die großen, kleinen und doppelten Buchstaben, verbunden mit dem Linien- und Schlüsselsystem, sicher gestellt werden, weil vom Ganzen die Grundidee darin enthalten ist. Wegen dieser umfassenden Grundzüge war daher das Schema schon im 13. Jahrhundert im ganzen Abendlande bekannt und in einem so großen Ansehen, daß kaum eine musikalische Abhandlung aus jener Zeit zu finden sein wird, die nicht davon Erwähnung macht. Für uns ist zwar das

System des Herachords in der modernen Tonschrift längst verklungen; aber für das alte System, für die Chorallehrer und Choralisten besteht es noch und der diabolus in musica ihnen gegenüber, weil derselbe nur mit der Tonschrift selbst ausgetilgt — oder durch die Kenntniß derselben beseitiget werden kann. Eben so verhält es sich mit den vierstimmigen Vokal- und Instrumental-Musikstücken, die aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert auf uns gekommen sind; denn auch dort ist keine himmlische Harmonie zu finden, wenn das Herachord, welches der Tonschrift ebenfalls zum Grunde liegt, fehlerhaft verbunden oder überschritten wird. Dieser Grundgedanke hat unläugbar Jahrhunderte hindurch das Tonsystem durchdrungen, weil selbst die moderne Tonschrift noch gegenwärtig die Zeichen davon in sich enthält. Unser F, C und g Schlüssel stammen nicht nur von den Ableitungsbuchstaben des Herachords, sondern direkte aus der Neumenschrift her. Der F Schlüssel (𝄢) ist noch immer eine wirkliche Neume, die ursprünglich durch ihre beigefügten zwei Punkte f und fis und die weiche und harte Ueberschreitung des Herachords anzeigte. Eben so der C Schlüssel (𝄡) aus Neumen zusammengesetzt, die ursprünglich das C im Cantus durus und das C im Cantus naturalis (c und cis) zu erkennen gaben, daher das Kreuzchen entstand, welches später und gegenwärtig bei jeder erhöhten Tonstufe geschrieben wird, während das Auflösungszeichen (♮) und das b vom Cantus durus und vom Cantus b mollis abstammen und als Bezeichnung üblich geworden sind. Der g oder Violinschlüssel besteht aus einem von einer Neume umschlungenen S, (𝄞) welches das g Sol von der Urklangleiter — mit der Neume aber die Diesis im Cantus naturalis (den Leiteton gis in a moll) anzeigte.

Es wäre ein grobes Mißverständniß, wenn man den Tonumfang der Alten nach diesem Schema bemessen wollte, nachdem in demselben von den weiteren Oktavengattungen keine Rede sein kann.

Der Tonumfang des alten Systems erstreckt sich eben so weit, als die Stimmen der Knaben und Männer und der Umfang ihrer Instrumente reichten. In dem Schema sollte und konnte aber dieser Umfang eben so wenig, als das Liniensystem und die Tonarten vollständig angezeigt werden: der Hauptzweck desselben war die Anwendung des Herachords auf die Tongeschlechte, daher auch die alte Nomenclatur daraus entstanden ist. Dieselbe war aber für eine wie für fünf Oktavengattungen bestimmt, die dem Guido von Arezzo schon aus dem Grunde sehr bekannt sein mußten, weil er diesen Tonkreis auf sechs Herachords zurückführte, die per se die 12 Triaden in sich einschließen. Ohne diese Anschauung hätte er nie auf den Gedanken verfallen können, alles auf sechs Silben zurück zu führen und ein System dieser Art aufzustellen. Er hat jedenfalls die Naturgesetze tiefer durchschaut, als der Erfinder der Silbe si, der im 16. Jahrhundert eine große Verwirrung mit seiner Zugabe angefangen; denn für das alte System taugt sie nicht und im modernen ist sie wie die übrigen Silben überflüssig. Aehnlich wird es auch bei den Chinesen sein, die, wie ein deutscher Alterthumsforscher behauptet, das Schema der Hand ebenfalls gehabt haben; denn auch diese werden die drei Tongeschlechte ohne System des Herachords herzustellen wissen, weil es nicht das Naturgesetz selbst ist, sondern bloß anzeigt, daß das Naturgesetz auf der

siebenten Stufe eigenthümlich erscheint. Ob aber die alten Chinesen wirklich ein derartiges System gehabt haben? dieses dürfte noch bezweifelt werden, weil unsere Tonschrift doch kaum von ihnen herstammen kann. —

§. X.

Das Linien- und Schlüssel-System.

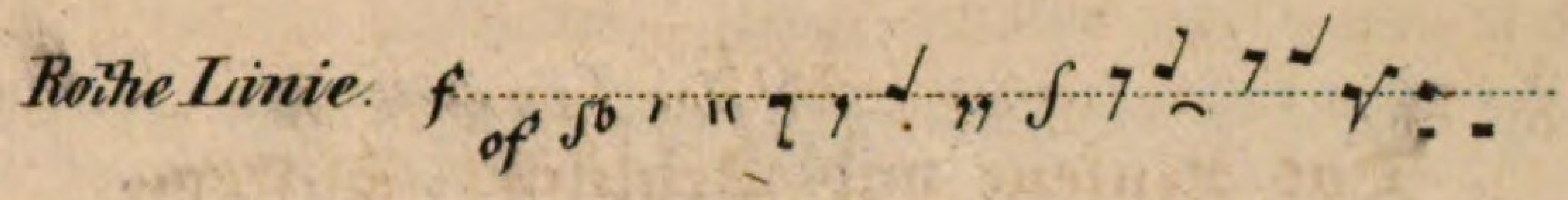
Die Grundidee von den Linien als eigentliches System hängt mit der Idee des Hexachords zusammen, weil das ut, re, mi, fa, sol, la, in allen denkbaren Tonlagen und Oktavengattungen gesungen werden soll. Dieses war die zweite Aufgabe für das System des Hexachords, der Lehrmethode einen Vortheil zu verschaffen, der bei dem Sänger bloß die Kenntniß der Tongeschlechte bedingt, um mit dem ut, re, mi, fa, sol, la, alle 24 Tonarten aussprechen zu können. Diese Idee kann als Grundgedanke betrachtet werden, der dem Guido von Arezzo vorschwebte, noch bevor er mit dem System in's Klare gekommen war. Es ist auch glaubwürdig, daß gerade dieser Vortheil bei der damaligen Neumenschrift eine außerordentliche Erleichterung dargeboten und der Tonkunst einen unberechenbaren Aufschwung gegeben hat, daher auch der Ruhm des Erfinders sich so schnell über das ganze Abendland verbreitete.

Es geht aus den großen und kleinen Buchstaben, die dem Schema vorangestellt sind, so wie aus einem Briefe von Guido hervor, daß die Urklangleiter zuerst auf die Linien übertragen worden ist, und daß die Berechnung des Systems damit beginnt. Um aber das ältere und das neuere System unterscheiden zu können, muß man wissen, was Guido vor sich gefunden und was er hinterlassen hat. Aus seiner Vorzeit wissen wir, daß vier authentische und vier plagale Tonarten im System enthalten waren: daß diese Tonarten, eben weil sie plagal und authentisch waren, auf drei Tongeschlechten beruhten: daß die großen, die kleinen und die doppelten Buchstaben drei Oktaven vorstellten, in welchem Umfange sich die acht Tonarten in einer relativen Tonhöhe bewegten: daß die Neumen zuerst ohne Linie, im 9. und 10. Jahrhundert aber auf einer oder zwischen zwei gefärbten vorgekommen sind, die jedoch kein System bildeten, sondern bloß die Tongeschlechte anzeigten.

Nachdem diese Schreibart schon so viele Jahrhunderte nicht mehr entziffert werden kann, so ist, außer den Sagen und Erzählungen, die keinen Aufschluß über das System geben können, mit dem Gesagten die ältere musikalische Literatur auch ziemlich erschöpft. Bei Nro. 26 steht ein Beispiel, welches die ältere Tonschrift vorstellt, die wahrscheinlich für jeden ein Räthsel sein wird, wenn er eine Melodie daraus ermitteln soll.

Aus diesem Erbe des höheren Alterthums hat also Guido von Arezzo sein neues System geschaffen, in welchem zwar die Neumen auch nicht nach ihrem Tonwerth bemessen — die Tongeschlechte, die Tonarten und die Basis von unserer gegenwärtigen Tonschrift aber darin erkannt werden können. Er übertrug die Neumen, die Buchstaben und das Hexachord zuerst auf die Urklangleiter und diese

Nro: 26. Neumenschrift aus dem 9ten und 10ten Jahrhundert; entnommen aus der Storia della Musica von P. Martini.

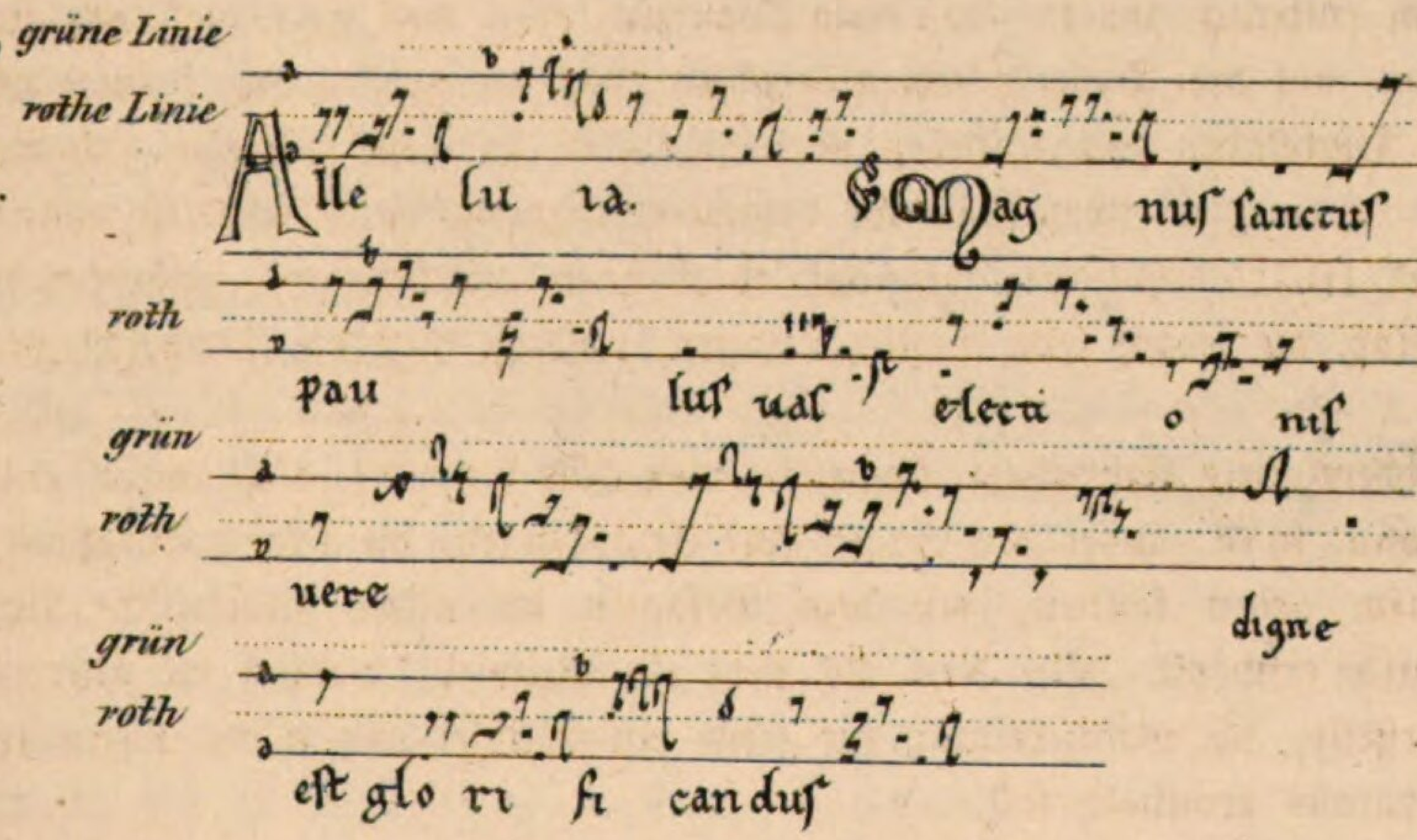


Nro: 27. Die Uebertragung der Neumen, der Buchstaben und des Hexachords auf die Urklangleiter und auf die Linien.

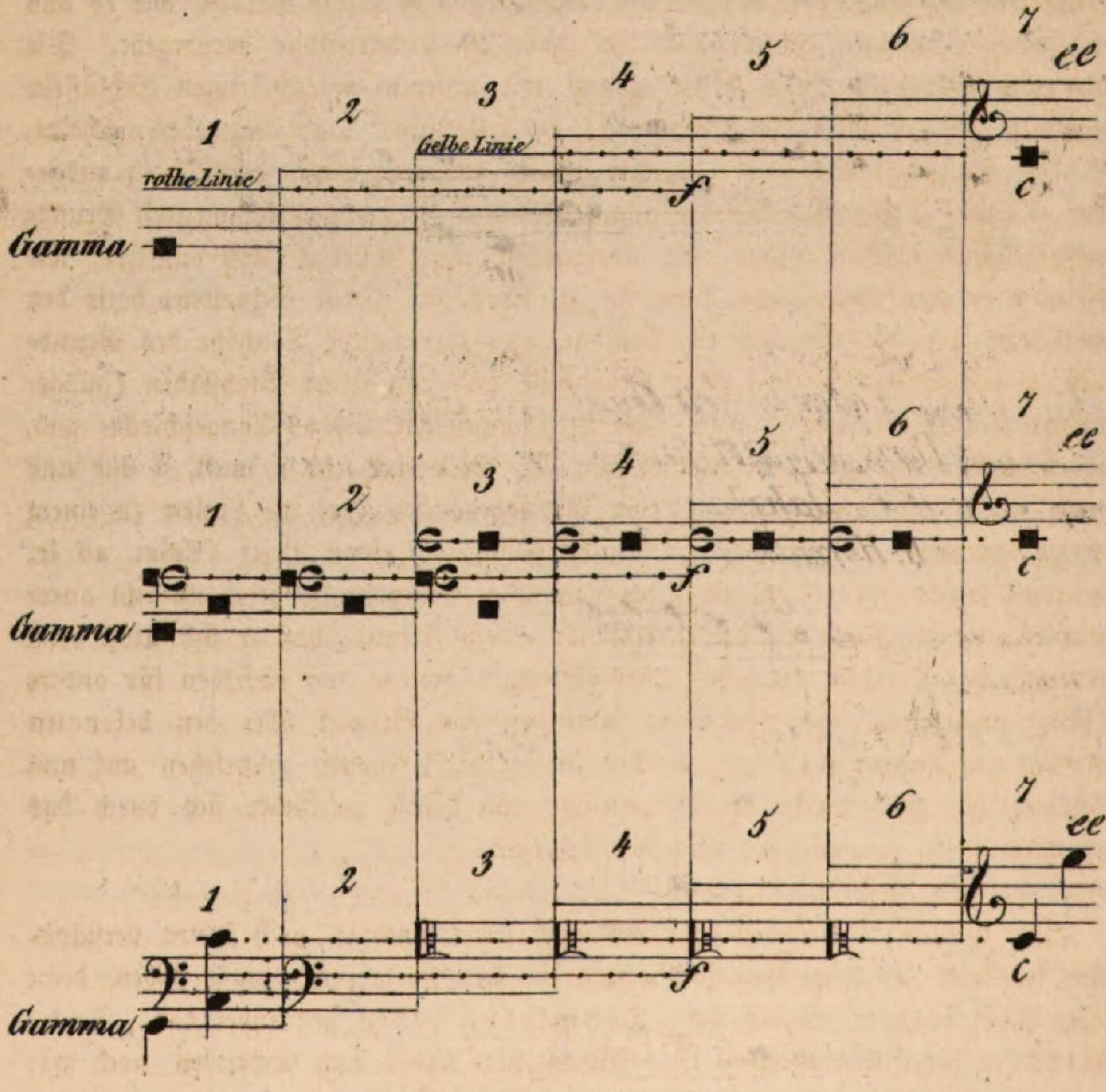


*Von einem Codex betitelt **Guidonis opera** auf der königl Bibliothek zu Paris /: No 1017 suppl. latin :/ ehemals zu Saint-Evroult, aus dem 12ten Jahrhundert. – Entnommen aus einer Abhandlung des H: Hofrath Kiesewetter über das Leben und Wirken des Guido von Arezzo, /Leipzig 1840:/.*

Nro: 28.



Nro: 29. Die Uebereinstimmung des Linien- und Schlüssel-Systems im 11ten, 15ten und 19ten Jahrhundert.



auf die Linien, wie das Beispiel Nro. 27 zeigt, und wie es aus einem Briefe von ihm hervorgeht, der später wird angeführt werden.

Das Beispiel Nro. 28, welches Luigi Angeloni in der k. Bibliothek zu Paris gefunden und im Jahre 1811 bekannt gemacht hat, dient indessen zur Kenntniß der Tonschrift im 12. Jahrhundert, obwohl dasselbe nicht c dur, sondern die Tonart d moll vorstellt.

Von den gefärbten Linien ist es geschichtlich bekannt und in den alten Handschriften aufgezeichnet zu finden, daß der Buchstabe c stets auf der grünen oder gelben —, der Buchstabe f auf der rothen —, und die Buchstaben d und a auf den schwarzen — Linien ihre Stellung hatten. Mit denselben ist das Fundament zu unserem gegenwärtigen Linien- und Schlüsselsystem gelegt worden, wie es aus der Uebereinstimmung der Beispiele bei Nro. 29 unbestreitbar hervorgeht. Die rothe und die gelbe Linie treffen genau mit unseren gegenwärtigen Schlüsseln zusammen, so daß selbst das Medium für die Hilfslinien dabei angegeben erscheint.

In der alten Schreibart wurden jedoch nur jene Linien vollständig ausgezogen, die das Tongeschlecht des Gesangstückes und die darin vorkommenden Grundtöne erkennbar machen sollten; die übrigen hingegen wurden bloß punktirt, wie dieß auch in dem Beispiel bei Nro. 28 zu sehen ist. Diese Schreibart hatte den Zweck, das Tongeschlecht und die Tonlage, oder die relative Tonhöhe des Grundtones zu bestimmen und auf jeder Linienstufe und von jedem Buchstaben (ausgenommen b und h) eben so viele Tonleitern abzuleiten, als es Tongeschlechte gab, wie es noch heute auf den Linienstufen z. B. bei c dur und c moll, d dur und d moll ꝛc. ꝛc. geschieht. Ueber diesen Grundgedanken, der die Linien zu einem System gestaltete, besitzen wir von Guido selbst noch einen Brief (Epist. ad fr. Mich. bei Gerbert T. II. p. 44), der von allen Geschichtschreibern als echt anerkannt wird. In demselben berichtet Guido einem Freund, daß er sich selbst beim Unterricht der Knaben, der Töne eines Gesanges bediene, um dieselben für andere Gesänge anzugeben. Er übersandte demselben das Beispiel über den bekannten Hymnus: ut queant laxis ꝛc., welches in der Urklangleiter geschrieben auf uns gekommen ist, und worin die Melodiesätze von Stufe zu Stufe sich durch das Herachord { ut, re, mi, fa, sol, la, bewegen.
{ c, d, e, f, g, a,

Der Erfinder des neuen Systems muß jedoch damals noch keinen verständlichen Ausdruck für seine Berechnung und für sein Verfahren gewußt haben, denn er bezeichnet dasselbe einfach als „Tonmerken", dem gegenüber das „Tonhalten" (Tenore) entstanden ist. Guido fügt daher dem Schreiben noch bei: daß er sich schriftlich nicht deutlich genug zu erklären wisse, sondern im mündlichen Gespräch darüber Aufschluß ertheilen muß. Für uns genügt es aber zu wissen, daß Guido sich die Töne c, d, e, f, g, a, gemerkt — und auf andere Gesänge übertragen habe, weil das alte System dadurch den wahren Aufschluß erhält.

Nebenstehend sind bei Nro. 30 einige Beispiele über dieses Tonmerken aufgestellt, wobei die modernen Tonarten c dur und c moll, d moll und d dur, e moll und e dur, das ältere wie das neuere Liniensystem verständlich machen. Der Zweck der veränderten gefärbten Linien, der versetzten Schlüssel und der Sol-

misation, sind darin durch die eigenen Worte des Reformators der Tonschrift aus dem Gebiete der Verwirrung zur Klarheit gebracht und die modernen Tonarten haben auch im System eine Entstehung gefunden.

Es wird kein Lehrer die Behauptung wagen, daß die Alten unfähig gewesen sind, ihr ut, re, mi, fa, sol, la, um einen oder um mehrere Töne höher oder tiefer zu singen, weil selbst ein Kind diese Entdeckung machen kann. Demnach werden die bei Nro. 30 aufgestellten Beispiele und die angeführte Epistel zur Behauptung genügen: daß alle modernen Tonarten, die mit mehreren Kreuzchen und Bee (♯ — b) bezeichnet werden, im alten System unter dem Namen „irreguläre Tonarten" bekannt waren — und durch die Versetzung der Schlüssel noch gegenwärtig in den einstimmigen und mehrstimmigen alten Gesangbüchern geschrieben vorkommen. Wer keine Kunst daraus macht, z. B. c dur um eine Terz höher oder tiefer zu singen und sich in Gedanken a dur oder es dur, oder was wirklich besser ist, das ut, re, mi, fa, sol, la, in allen Tonlagen vorstellen kann, der wird, die Kenntniß der Tonschrift vorausgesetzt, sich eben so leicht im alten wie im modernen System bewegen.

Bei Nro. 31 ist ein Beispiel aufgestellt, bei welchem die alte Lehrmethode auf den vierstimmigen Satz angewendet wird. Der Sopran merkt sich einfach den dem Beispiel vorangeschriebenen Ton a, um die Lage für den ersten Ton c zu finden, woraus sich in der modernen Schreibart, ohne Versetzung einer Note oder eines Halbtons, die Tonart a dur ergibt. Am Schlusse ist das nämliche Beispiel in der Oberstimme ebenfalls ohne Versetzung einer Note in c dur angedeutet, wobei das Tonhalten dem Tonmerken gegenüber erscheint.

In den ältesten vierstimmigen Beispielen werden oft die Schlüssel wie im einfachen Choral versetzt und sowohl die Hilfslinien als die Tonlagen durch ein Zeichen angedeutet, welches Custos genannt wird. Ist das Zeichen (𝆊) der Veränderung des Schlüssels beigesetzt, so bezieht es sich auf einen größeren Umfang des Gesanges, der mit dem ersten Schlüssel auf den Linien nicht geschrieben werden kann: ist es aber nicht beigefügt, so verändert sich die Tonlage, wie bei Nro. 32 gezeigt wird. Wegen dieser zweifachen Bestimmung wurde dieses Zeichen Custos —, Tonzeiger —, Aufseher —, nicht Noten- oder Blattzeiger — genannt, weil man die Noten und das Blatt ohnedieß sieht, ohne denselben aber nicht wissen könnte, wann sich die Veränderung des Schlüssels auf die Hilfslinien — und wann sich dieselbe auf eine andere Tonlage bezieht.

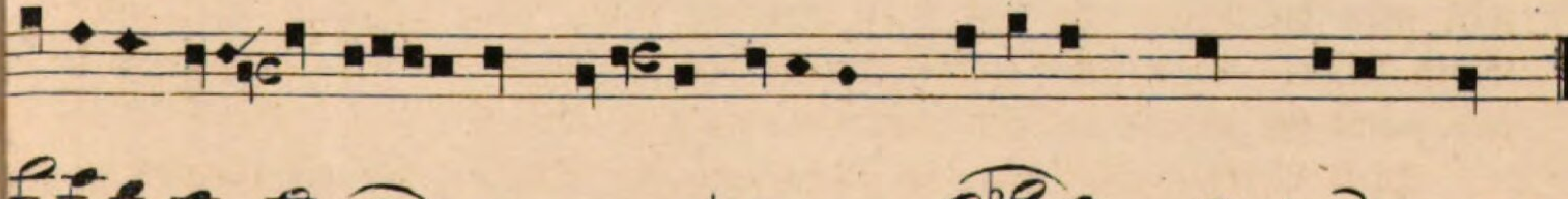
Diese Verschiedenheit von der Bedeutung der Schlüssel hat ursprünglich zu der besonderen Bezeichnung der Stimmen, die noch heute üblich ist, die Veranlassung gegeben. Es war anfänglich nicht zu unterscheiden, ob der Ton zu merken oder zu halten sei und in welcher Oktav die Töne auszusprechen sind. Es entstand daher die Beschreibung: Sopran oder Epipasoniza sumendo Trithyperboleon (oben über die drei Stimmen, in der obersten Oktav); Alto oder Epicontra (hoch, aber der ersten Stimme entgegen, um eine Oktav tiefer); Tenor (den Ton haltend, obwohl der Schlüssel das Tonmerken anzeigt); Concordans oder Basso (übereinstimmend mit dem Tonlaut der Buchstaben in der Tiefe). Durch diese Beschreibungen wurden die Tonlagen erkennbar gemacht, wenn die-

nd Schlüsselsystem in Bezug auf die alten Tonlagen, oder
ntstehung des Transponirens, im vierstimmigen Satze, auf
llgemeinen Grundsatz zurück geführt.



der Vorzeichnung des Schlüssels abgeleitet, der, wie im Texte
rünglich die beiden Töne c und cis vorstellte. Die zu merkenden
ezeichnet, sondern aus der Stellung der Schlüssel und aus der
ie dieses Beispiel bei Nro: 3 zeigt.

Ersetzer der Hilfslinien und als Zeiger der alten Tonlagen.



f moll.

[illegible] und Bände [illegible] Die [illegible]

§ [illegible]

Berechnungen [illegible] der Wirkung der [illegible]

[illegible]

selben nicht für alle Stimmen auf den gegenüberstehenden Blattseiten eines Buches und aus den Schlüsseln selbst bei den Nebenstimmen erkennbar waren. Die Schreibart wurde jedoch vom 11. bis in das 17. Jahrhundert sehr oft verändert, so daß dieselbe im drei- und vierstimmigen Satze oft nur durch ältere Uebersetzungen zu erkennen ist, die nach der Erfindung des Notendrucks von älteren Werken gemacht worden sind.

§. XI.

Von den alten und von der Entstehung der modernen Tonarten.

Es ist bekannt, daß der hl. P. Gregor d. G. die kirchlichen Gesänge in vier authentischen und vier plagalen Tonarten geordnet hat; es ist auch gewiß, daß Guido von Arezzo diese acht Tonarten beibehielt, weil sich die ältere Musik ausschließend darin bewegt. Nach der übereinstimmenden Lehre vom siebenten bis in das neunzehnte Jahrhundert soll die erste, die dritte, die fünfte und die siebente von diesen Tonarten authentisch —, die zweite, vierte, sechste und achte aber plagal sein.

Es muß also zuerst untersucht werden, welcher Begriff mit einer authentischen und mit einer plagalen Tonart verbunden ist? wodurch sie sich unterscheiden? und wie sie sich zu den Tongeschlechten und zum Herachord verhalten?

Das Wort „authentisch" drückt die Echtheit und die Richtigkeit irgend einer Sache aus, die für sich noch eine höhere Gewährleistung hat. Auf die Tonarten angewendet, kann sich daher diese Bezeichnung bloß auf die Naturgesetze beziehen, die als höchste Instanz im Tonreiche die Richtigkeit einer Tonfortschreitung oder Tonverbindung allein garantiren können. Die Tonarten selbst bestätigen auch, daß im alten System die Urklangleiter das Normale gegeben, und daß jede, die wie sie mit dem Grundtone beginnt und endet, authentisch genannt worden ist.

Das Wort „plagal" bezieht sich auf eine Seite oder Gegend, in Bezug aber auf die Tonarten auf das zweite Tongeschlecht, welches zur Hälfte mit der Urklangleiter übereinstimmt, in der zweiten Hälfte oder auf einer Seite aber davon abweicht.

Die Grundidee von den alten Tonarten beruht auf der Ober- und Unterquint zuerst des Urtones, sodann dessen Obersext, daher auf drei Grundtönen im ersten — und auf drei Grundtönen im dritten Tongeschlechte. Diese sechs Grundtöne sind für das System als die Haltpunkte aufgestellt, um die sich alles wendet: alle übrigen Grundtöne, die in der modernen Schreibart vorkommen, wurden bloß als höhere oder tiefere Lagen betrachtet.

Man möchte glauben, daß die Urklangleiter als die erste Tonart angenommen sein sollte: es beweisen aber alle alten Beispiele und eben so die Nomenclatur, daß c dur stets als die achte Tonart anerkannt wurde. Die Ursache davon ist jedoch bald aufgefunden: P. Gregor d. G. wollte das System wie die Kirchengesänge mit jenen wehmüthigen und klagenden Tönen beginnen, die wir moll

nennen, und zugleich die Urklangleiter als das Centrum aufstellen, um welches sich alles bewegt. Demnach erscheinen die sechs Grundtöne, auf die Naturgesetze basirt, in folgender Ordnung:

{ f dur, c dur, g dur, }
{ d moll, a moll, e moll. }

Um mit diesen sechs verwandten Grundtönen im Umfange von 8—9 Tönen eine Melodie und eine Harmonie lehren zu können und dieselbe noch in verschiedene Tonlagen zu übertragen, müssen die Tonleitern natürlich im Kreise der Oktav eine Erklärung erhalten und die Oberquinten auf ihre Unteroktav zurückgeführt werden, wodurch von den Grundtönen eine verschiedene Tonfolge abgeleitet wird. Diese Tonfolge muß aber natürlich sein und sich als eine Art auf ein Tongeschlecht gründen, daher es im alten System authentische und plagale Tonarten gibt, mit denen diese Bedingungen in Erfüllung gelangen. Um den Gesang in einem natürlichen Cyclus zu erhalten, nehmen die plagalen Tonarten die Grundtöne in die Mitte der Leiter, was sich auf das zweite Tongeschlecht gründet. Die melodischen und die harmonischen Ausweichungen und Verbindungen schreiten daher durch sie, weil in dem beschränkten Kreise keine andere Bewegung möglich ist, wenn eine Modulation stattfinden soll. Bei dieser Theorie wird zugleich die Tonfolge streng unterschieden und genau charakterisirt. Die vierte und die siebente Tonart haben z. B. einen gleichen Grundton; dennoch ist aber die Tonfolge in beiden verschieden: die vierte ist plagal und die siebente authentisch; die vierte verbindet sich mit der dritten, mit e moll; die siebente mit der achten, mit c dur; die vierte bereitet den Uebergang zu d dur vor; die siebente aber wird durch die achte mit c dur oder mit a moll in Verbindung gebracht, wie schon aus der einfachen Tonfolge zu sehen ist.

IV. Ton. d, e, fis $\overset{\frown}{1/2}$ g, a, h $\overset{\frown}{1/2}$ c, d, plagal.

VII. Ton. g, a, h $\overset{\frown}{1/2}$ c, d, e fis $\overset{\frown}{1/2}$ g, authentisch.

Nach diesem kurzen Raisonnement wird es nicht mehr schwer sein, den Begriff von authentisch und plagal mit dem Begriff von hart und weich, oder das Hexachord mit den Tonarten — und den Cantus durus, Cantus b mollis, Cantus naturalis mit den Tongeschlechten, das Ganze aber mit der alten Theorie in eine Uebereinstimmung und Erklärung zu bringen, so daß die vier authentischen und die vier plagalen Tonarten in den sechs Grundtönen — die Tonleitern derselben aber netto in den Halbtönen des Hexachords erscheinen. Damit jedoch der Geschichte und den Uebersetzern der alten Tonschriften die strengste Rechenschaft getragen und im Falle etwas zu deren musikalischer Bekehrung beigetragen wird, sollen die Beispiele hier mit Buchstaben, nebenstehend aber in alten kirchlichen Gesängen (der Druckkosten wegen bloß einstimmig) aufgestellt werden.

Ueber die Silbe do muß noch voraus bemerkt werden, daß dieselbe ursprünglich nicht für das ut im Cantus durus, sondern für das ut im Cantus naturalis bestimmt war: sie sollte den Leiteton im dritten Tongeschlecht (cis) von dem Grundton der Urklangleiter (c ut) unterscheiden.

z. B.:

e, fis 1/2 g, a, h 1/2 c, dis 1/2 e.
a, h 1/2 c, d, e 1/2 f, gis 1/2 a.
d, e 1/2 f, g, a 1/2 b, cis 1/2 d.
re, mi 1/2 fa, re, mi 1/2 fa, **do** 1/2 re.

Man bedient sich dieser Silbe do noch gegenwärtig in Italien und auch hie und da in Deutschland, jedoch ohne Rücksicht auf ein Tongeschlecht; denn dieselbe hat schon längst das Schicksal der Silben mi fa und la fa erfahren: sie ist ohne weitere Tonbedeutung an die Stelle der Silbe ut gesetzt worden und hat sich erhalten, die Tongeschlechte aber (die Hauptsache) sind dabei verloren gegangen. Seit dieser Zeit ist die Solmisation aber auch, selbst für die alte Tonschrift, zum unnützen Schulgeschwätz geworden; denn dieselbe wurde bloß als ein den Tongeschlechten untergeordnetes Mittel eingeführt, welches den Zweck hatte, eben die horrenden Ansichten zu beseitigen, die gewöhnlich über die älteren Systeme ausgesprochen werden.

In der nachfolgenden Darstellung der Tonarten wird also die Silbe „do,“ wie oben den Buchstaben unterlegt: die Silben „mi fa“ und „la fa“ aber werden wie bei der harten und weichen Ueberschreitung des Herachords eingeschaltet, weil der Begriff von authentisch und plagal mit dem Begriff von hart und weich übereinstimmt, oder vielmehr ein und dieselbe Tonfolge bildet. Zur Beseitigung eines Mißverständnisses muß jedoch noch bemerkt werden, daß sich die plagalen Tonarten nicht auf die im nachstehenden Schema enthaltenen Tonfolgen beschränken, sondern daß jede Fortschreitung, die von der sechsten zur siebenten Stufe einen Halbton hat, plagal oder weich genannt wurde, um die authentische und harte, die den Halbton von der siebenten zur achten Stufe bedingt, davon zu unterscheiden. Die beiden nachstehenden Tonfolgen, die zur sechsten Tonart gehören, werden die alte Theorie verständlich machen.

VI. Tonart.

Cantus b mollis oder weiche Ueberschreitung des Herachords.

c, d, e 1/2 f, g, a 1/2 b, c;
f, g, a 1/2 b, c, d 1/2 es, f;
ut, re, mi 1/2 fa, sol, la 1/2 fa, sol;
} plagal.

Diese Theorie ist demnach nicht bloß für 8 Töne, sondern für das ganze Tonsystem aufgestellt, weil die Tonarten für alle denkbaren Tonlagen berechnet sind.

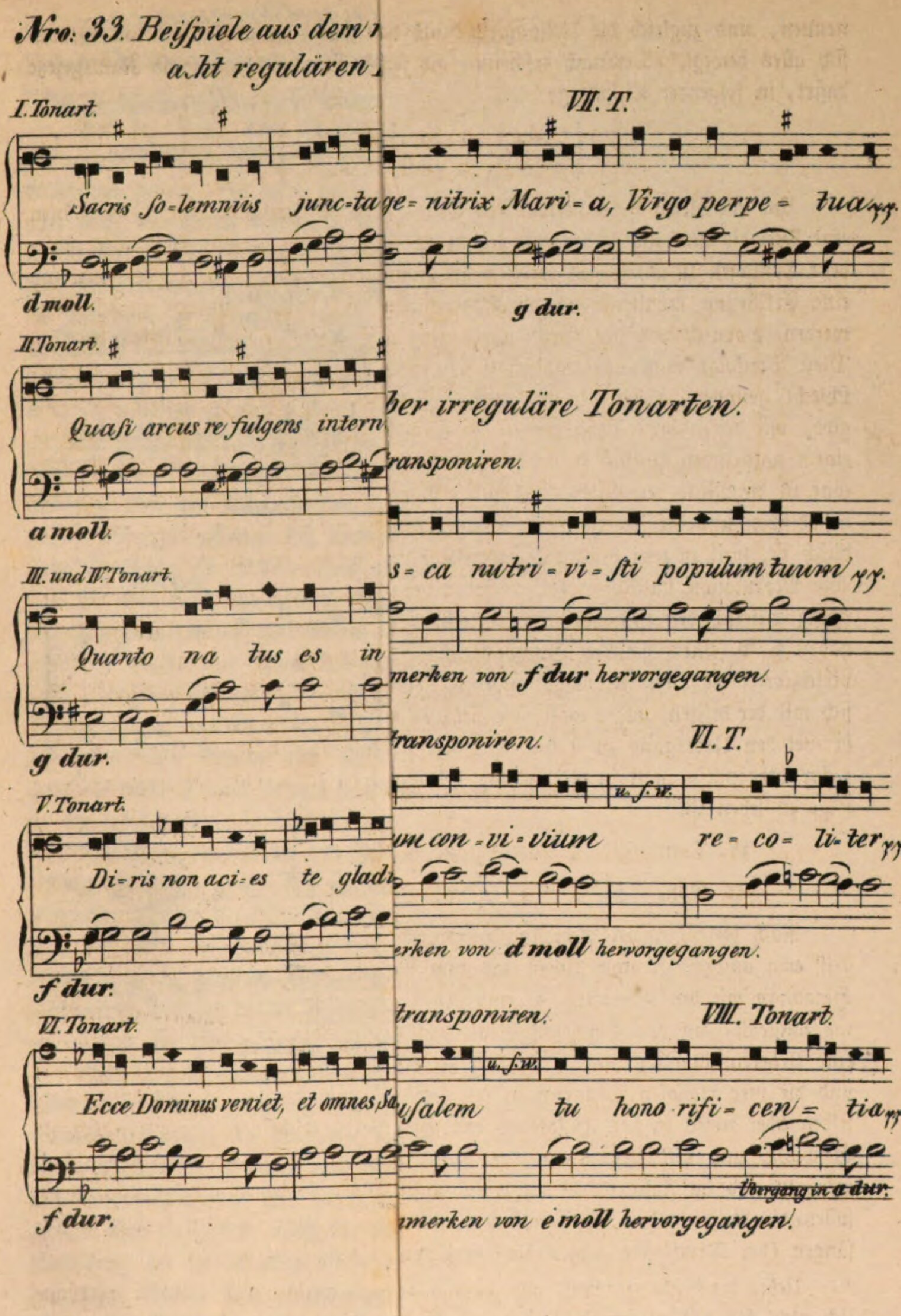
Von diesem Gesichtspunkte aus ist daher auch das nachstehende Schema zu beurtheilen, in welchem die natürlichen Tonleitern, jedoch bloß in einer Lage, durch die beigefügte alte Solmisation ermittelt erscheinen.

Cantus naturalis.	1. Tonart.	d,	e,	f,	g,	a,	b,	cis,	d,	auth.	n.
		re,	mi,	fa,	sol,	la,	fa,	do,	re,		
	2. Tonart.	d,	e,	f,	gis,	a,	h,	c,	d,	plag.	n.
		re,	mi,	fa,	do,	re,	mi,	fa,	sol,		
	3. Tonart.	e,	fis,	g,	a,	h,	c,	dis,	e,	auth.	n.
		la,	mi,	fa,	re,	mi,	fa,	do,	re,		
Cantus durus und Cantus b mollis.	4. Tonart.	d,	e,	fis,	g,	a,	h,	c,	d,	plag.	b.
		sol,	la,	mi,	fa,	re,	mi,	fa,	sol,		
	5. Tonart.	f,	g,	a,	b,	c,	d,	e,	f,	auth.	♮.
		ut,	re,	mi,	fa,	sol,	re,	mi,	fa,		
	6. Tonart.	f,	g,	a,	b,	c,	d,	es,	f,	plag.	b.
		ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	fa,	sol,		
	7. Tonart.	g,	a,	h,	c,	d,	e,	fis,	g,	auth.	♮.
		ut,	re,	mi,	fa,	sol,	re,	mi,	fa,		
	8. Tonart.	g,	a,	h,	c,	d,	e,	f,	g,	plag.	b.
		ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	fa,	sol,		

Die praktischen Beispiele zu diesem Schema stehen bei Nro. 33 in der alten und in der modernen Tonschrift angezeigt, so daß jeder Musiker die gesammten alten Grundsätze in der Uebereinstimmung finden kann.

Die alten Grundsätze waren zu keiner Zeit die eigentliche Ursache von den Mißverständnissen, die sich über das alte Tonsystem verbreitet haben; es war vielmehr die alte Tonschrift selbst, die zu dem Verfall der älteren Musik, besonders des Kirchengesanges, die Veranlassung gab. Es geht aus den alten Lehrbüchern hervor, daß einzelne Lehrer schon vor 350 Jahren das System bloß traditionell kannten, für die damals lebende Tonschrift aber keine Rechenschaft zu geben und sich schriftlich nicht verständlich zu machen gewußt haben. In einem Werke vom Jahre 1508, welches den Titel führt: „Margarita Philosophica nova," weiß z. B. der Verfasser die Halbtöne nicht auf die Verbindung des Hexachords, auf die Tongeschlechte und auf die Tonarten zurückzuführen: in zwei Kapiteln („de Divisione toni in semitonia" und „de inventione semitonii minoris") sucht er daher dieselben aus der Euphonie herzuleiten und mehr auf die Philosophie als auf das Tonsystem zu begründen. Er meint, die Naturgesetze bedingen dieselben, wie sie herkömmlich üblich sind; das C fa ut, D sol re, E la mi re u. s. w. schien ihm aber nicht zu genügen, um dieselben im System sicher zu stellen.

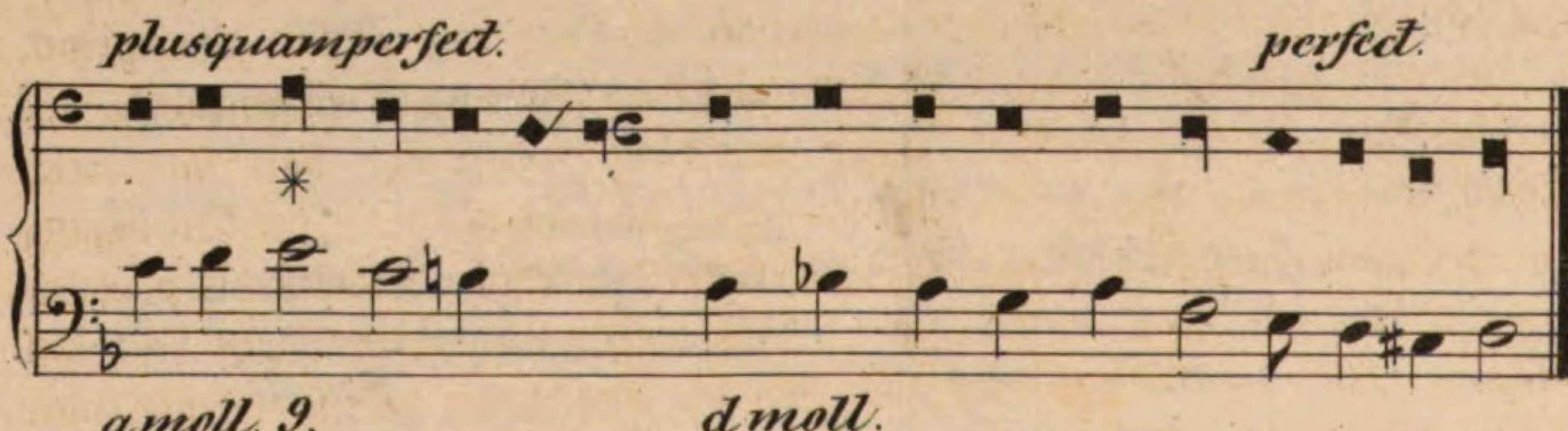
In einem andern, jedoch sehr gründlichen, gleichwohl aber sehr schwer verständlichen Lehrbuch, betitelt: „Cantorinus romanus" vom Jahre 1513, werden das Hexachord, die authentischen und die plagalen Tonarten ebenfalls kurz abgehandelt; dafür wird aber die Verwandtschaft der Tongeschlechte und Tonarten, oder vielmehr jede Bewegung des Gesanges auf unvollkommene —, vollkommene — und übervollkommene Tonarten zurückgeführt. Eine authentische Tonart war z. B. unvollkommen, wenn sie sich bloß in die Obersept bewegte —; vollkommen, wenn sie die Oktav erreichte —; übervollkommen, wenn die Bewegung bis in die


Nro: 33. Beispiele aus dem r
a.ht regulären
I. Tonart.
VII. T.
Sacris so=lemniis junc=ta ge=nitrix Mari=a, Virgo perpe= tua
d moll.
g dur.
II. Tonart.
ber irreguläre Tonarten.
Quasi arcus re fulgens intern
ransponiren.
a moll.
s=ca nutri=vi=sti populum tuum
III. und IV. Tonart.
Quanto na tus es in
merken von f dur hervorgegangen.
g dur.
ransponiren.
VI. T.
V. Tonart.
u. s. w.
um con=vi=vium re=co= li=ter
Di=ris non aci=es te gladi
erken von d moll hervorgegangen.
f dur.
VI. Tonart.
transponiren.
VIII. Tonart.
u. s. w.
Ecce Dominus veniet, et omnes Sa usalem tu hono rifi= cen= tia
Übergang in a dur.
f dur.
merken von e moll hervorgegangen.

Nro: 34. Die alte Theorie von den unvollkommenen – vollkommenen – und übervollkomenen Tonarten in der natürlichen Modulation gegründet, und unvollkommen oder übervollkommen genannt, wenn sie in eine andere ausweichen.

I. Tonart, authentisch.





II Tonart, plagal.





Ton geschritten ist. Eine plagale Tonart war unvollkommen, wenn die Bewegung bloß in die Unterterz —, vollkommen, wenn sie in die Unterquart —, übervollkommen, wenn sie in die Unterquint reichte.

Auf der Tafel Nro. 34 sind zwei Beispiele über diese alte Theorie aufgestellt, wobei die beigefügte Uebersetzung und die bezeichneten Ausweichungen die Erklärung geben. Es wird dabei ersichtlich, daß die Alten die Sache selbst hatten, aber nicht den klaren Ausdruck, der sogleich verständlich ist. Die Lehrer kannten in der Vorzeit dem Namen nach kein cis, kein dis, kein es ꝛc. ꝛc.; es stand ihnen bloß die Nomenclatur zu Gebot, die für das Tongeschlecht ermittelt und die auf die Tonarten zu übertragen war. Es gab daher auch Lehrer, die sich auf die Erklärung des Cantus durus, Cantus b mollis und Cantus naturalis beschränkten: sie handelten die Diesis bei D sol re und bei a la mi re, so wie das C fa ut, F fa ut, g sol re ut und b fa mi ꝛc. ꝛc. ab; ertheilten aber sodann jedem Anfänger den Rath, sich das Uebrige bei der praktischen Musik eigen zu machen. Diese Lehrer waren sich dennoch bewußt, aber sie hatten die Tonschrift nicht, um sich schriftlich über das ganze System klar aussprechen zu können. Der praktische Unterricht hingegen pflanzte sich auch praktisch fort, bis die moderne Tonschrift auch dieser Tradition ein Ende — und eine neue Terminologie nothwendig gemacht hat.

Es war stets sehr schwer, die Tonarten schriftlich zu erklären, weil dieselben in verschiedenen Lagen vorkommen, die in der Nomenclatur nicht bezeichnet werden können. Guido von Arezzo hat selbst nur das Tonmerken und Tonhalten dafür anzugeben gewußt; und noch im 16. Jahrhundert waren dieselben nicht nach Buchstaben, sondern nach Zahlen, als erste, als zweite und dritte u. s. w. bezeichnet. Die Ursache von dieser Bezeichnung waren die verschiedenen Tonlagen: die achte Tonart konnte z. B. als c dur, als a dur, als es dur und als fis dur vorkommen, so blieb sie immer die achte reguläre und irreguläre Tonart, weil den Alten die erst im 17. Jahrhundert üblich gewordene Terminologie unbekannt war, daher a dur, es dur und fis dur schriftlich bloß überhaupt als achte irreguläre Tonart bezeichnet werden konnte. Alle diese Tonarten wurden irregulär genannt, weil die Buchstaben nicht nach dem ursprünglich zugewiesenen Tonlaut intonirt werden dürfen, sondern weil dieselben eine höhere oder tiefere Tonlage substituiren, die erst in der modernen Tonschrift die Veranlassung zu dem is und es — und zur Vorzeichnung der Kreuzchen und Bee gegeben hat.

Aus dem verschiedenen Vorkommen ein und derselben Tonart haben spätere Lehrer den Schluß gezogen, daß in der alten Tonschrift überhaupt keine relative Tonhöhe angezeigt ist; sie ließen die großen, die kleinen und die doppelt geschriebenen Buchstaben, die drei verschiedene Oktaven anzeigten — so wie das Linien- und Schlüsselsystem — und die regulären und die irregulären Tonarten — unbeachtet: oder sie suchten durch die Angabe der Singweisen einer Verlegenheit auszuweichen, der sie in jedem Gesangbuch sehr oft begegneten. Nachdem aber aus dem alten System kein einstimmiges und kein vierstimmiges Beispiel aufzuweisen ist, welches sich außer den acht Tonarten bewegt —, und nachdem es auch keine Melodie und keine Harmonie darin gibt, die nicht auf dieselben zurückgeführt werden müßte, so sind mit der Abzählung der Singweisen selbst die römischen Lehrer,

Baini, der 14 angibt —, und Alfieri, der nur 11 gefunden, in Widerspruch gekommen. (Man sehe Baini's Werk über Palestrina von Kandler übersetzt, Leipzig 1834, und Alfieri's Choralschule, Rom 1835).

Unter diesen, seit Jahrhunderten sich immer mehr trübenden Umständen sind jedoch nicht nur die Tonlagen, sondern selbst die Tonarten verloren gegangen. Die Begriffe von den authentischen und plagalen Tonfolgen, von der harten und weichen Ueberschreitung des Herachords, vom Cantus durus, Cantus b mollis und Cantus naturalis, von den unvollkommenen, vollkommenen und übervollkommenen Tonarten, von den Zulassungsnoten, womit die Alten die Gränze des Herachords in allen Bewegungen anzeigten, blieben zwar in dem ut, re, mi, fa, sol, la, eingehüllt, in den alten Lehrbüchern aufbewahrt; aber die späteren Lehrer ignorirten die schwere und lästige Erklärung derselben, die überdieß selten vollständig und nie genügend in einem alten Lehrbuche allein zu finden ist. Sie entledigten sich daher der Ueberschreitung des Herachords, um mit dem unveränderten Tonverhältniß der sieben Buchstaben von acht Tonarten sprechen zu können. Weil aber die darin gefundenen Tonfolgen mehr einem wilden Geschrei als einem Gesange ähnlich sind, so wurden die Alten, die einen so tiefen Blick in die Naturgesetze — und eine so tiefe Empfindung für die Töne beurkundeten, als noch rohe Völker bezeichnet, die an derartigen Tonarten noch immer ein Vergnügen finden konnten und die am Ende noch froh sein mußten, dieselben in dieser Form gefunden zu haben. Einige von diesen Lehrern glauben, wir haben unsere feinere Bildung der Orgel zu verdanken: aber wem verdankt es das Kind in den Hochgebirgen, welches noch nie eine Orgel hörte, dennoch aber sein Jodellied in den natürlichen Tonfolgen höher und tiefer singen kann?

Die entgegenstehenden Behauptungen mögen also im System oder von einem natürlichen Standpunkte aus betrachtet und beurtheilt werden, so können sie bloß zur Ueberzeugung führen: daß die alte sehr schwer verständliche Tonschrift ihrem gänzlichen Absterben sehr nahe gekommen ist. Sie erfährt das Schicksal, welches der Neumenschrift im 12. und 13. Jahrhundert geworden, nachdem die liturgischen Bücher aus ähnlichen Ursachen in die Notenschrift übersetzt worden sind. Wer wird in 100 Jahren noch eine Tonart erkennen, da die Chorallehrer selbst dieselben schon gegenwärtig bestreiten? Wenn es keine Halbtöne und keine andere Tonarten im System gibt, als sie von den Chorallehrern und von einigen Uebersetzern der alten kontrapunktischen Werke angegeben werden, so ist es auch gleichgültig, auf welcher Linie die Schlüssel stehen und ob der C- oder der F-Schlüssel angezeigt wird. Es ist auch faktisch erwiesen, daß derartige Uebersehen schon im vorigen Jahrhundert in den Druckereien stattgefundeu haben, ohne daß dieser Umstand bei der Korrektur bemerkt wurde. Die Differenz dabei ist aber eben so groß, als wenn z. B. in einem Gesangstück neuerer Art, welches in e dur geschrieben ist, die Kreuzchen ausgelöscht, die Noten aber wie in c dur gesungen würden.

Wenn daher der alte Kirchengesang je wieder würdiger Kirchengesang werden und beibehalten bleiben soll, so wird er nur durch die Uebersetzung in die gegenwärtig lebende und allgemein verständliche Tonschrift eine Rettung finden, wie er dieselbe im 13. und im 16. Jahrhundert gefunden hat. Gewiß würde durch eine

getreue, korrekte, auch rhythmisch verstandene Uebersetzung, ein neues Leben bei den Choralisten, eine neue Melodie im Gesang und eine entsprechende Orgelbegleitung von selbst erwachen. Hierdurch dürfte für die so oft beanständete profane — aber durch keine andere ersetzte — Musik, in der Kirche Abhilfe getroffen werden, weil aus dem ruhigen, getragenen, erkennbaren und natürlichen Gesang jenes Vokal-quartett sich weiter ausbilden könnte, zu dem schon Palestrina die Bahn eröffnete. Die Frivolität würde wahrscheinlich nicht mehr lange Zeit den unnatürlichen und falschen, bloß sogenannten Choraltönen gegenüber stehen; es würden (so viel in den dreimaligen Uebersetzungen auf uns gekommen sind) jene wahren und eigentlichen Choraltöne wieder gehört werden, die St. Gregor d. G. in einem Buche niedergeschrieben, welches er vor dem Altar des hl. Petrus an einer Kette befestiget hat, damit die Nachwelt etwaige Abweichungen aus demselben berichtigen könne. —

Was die Kritik betrifft, die dieser Reform gegenüber steht, so kann dieselbe nur entweder aus dem Concert und der Oper, oder aus den angeführten irrigen Behauptungen und Ansichten hervorgehen. Wenn jedoch die Ersten das Concert, die Oper, das Oratorium, die Feldmusik, den Tanz und die Kirche, objectiv im Satze und im Stil zu unterscheiden suchen, so werden sie sich bald einverstanden erklären. Die Zweiten hingegen dürften bloß auf die Inkonsequenz aufmerksam gemacht werden, in die sie unbemerkt verfallen. Es könnten z. B. in einem neueren Werke, welches über diesen Gegenstand veröffentlicht ist, auf einer Blattseite eilf Widersprüche nachgewiesen werden.

Die Kirchenmusik, die schon mehr als 150 Jahre in den beiden Extremitäten des Theater- und Oratorienstils oder in einem, den Naturgesetzen widerstrebenden Choral sich größtentheils bewegt, könnte demnach beruhigend wieder in eine eigene selbstständige Bahn einlenken. Viele Komponisten, die bis jetzt nur wegen der naturwidrigen Tonfolgen des vorgeblichen Chorals, ihre Tonbilder und Tonfiguren auch für die Kirche in der profanen Musik entlehnten, würden wie Palestrina den Stoff für ihre Werke in dem eigentlichen Kirchengesang selbst finden und um so bereitwilliger sich anschließen, da manche von ihnen schon gegenwärtig nicht aus Ueberzeugung, sondern der Anforderung und Konkurrenz wegen (gelinde beurtheilt) die Messe wie ein Oratorium behandeln. Da aber das Concert und die Oper die Gränzen des Tonreichs immer mehr ersteigen und mit den Gränzen des Mechanismus zu vereinigen streben, daher auch die Anforderungen steigern, so kann der einzelne Komponist eben so wenig gegen diesen Strom schwimmen, als die Kirchenmusik demselben nachfolgen, ohne in einen noch größeren Contrast zu verfallen. Der Wendepunkt für die Kirchenmusik kann daher nicht mehr ferne sein; aber ein, zwei und drei Komponisten, wären sie auch groß wie Mozart, Haydn und Beethoven, können denselben nicht bestimmen. Die Kirche selbst muß die Bedingungen stellen und dem Komponisten die Bahn bezeichnen, die unter ihrem Schutze sich entfalten soll. Diese Kunst ist stets von ihr ausgegangen und hat sich nur in ihr erhalten; denn Alles, was wir vom 7. bis in das 14. Jahrhundert von der Musik wissen, ist von ihr uns aufbewahrt. In der profanen Musik war z. B. die 32tel-Note schon im 13. Jahrhundert üblich; weil aber die

Kirche keinen Gebrauch davon machte, so fehlt uns der Aufschluß, wie es möglich war: diese Note unter 16tel und 8tel stehend, im Mensuralsystem genau einzutheilen. Die alte Harmonie betreffend, wird der folgende Paragraph ähnliches zeigen, jedoch mit bloßen Vermuthungen sich nie zufrieden stellen, sondern aufrichtig sagen, was wir wissen und was wir nicht wissen. So wie früher, eben so wird also auch in der Zukunft die Kirchenmusik ihre Erneuerung nur in der Kirche selbst finden. Wenn z. B. durch 10 aufeinander folgende Jahre für 5 die schönsten Messen Preise ausgeschrieben würden, so könnte die ganze musikalische Welt in Bewegung gesetzt werden. Damit aber diese Messen dem kirchlichen Geiste und den Erwartungen entsprechen und zugleich auch allgemein anwendbar würden, so dürfte die Kirche bloß bedingen, daß

a) dieselben vierstimmig mit Begleitung der Orgel zu komponiren sind, daß aber die Orgel nur begleitend zur Unterstützung der Sänger angewendet werden darf;

b) daß die Melodiefiguren und Bilder, wie sie aus der neapolitanischen Schule für das Theater entstanden sind und sich bis auf unsere Zeit darin ausgebildet haben, durchaus streng ausgeschieden bleiben — und daß die Gesangbewegungen wie im Choral und eben so ruhig gehalten sein müssen;

c) daß der harmonische Bau in gleicher Ruhe, ohne schwierige Intervallen und Ausweichungen in entfernte Tonarten sich zu bewegen habe, und daß den bloßen Cadenzen kontrapunktisch auszuweichen ist; der strenge Satz aber in Bezug auf die Dissonanzen bedungen sei, deren Anwendung mehr durch den Sinn des Textes als durch den Wechsel der Akkorde geboten sein muß;

d) daß die zweite, die dritte und die vierte Stimme nicht bloß begleitend, sondern eben so wie die erste gesangführend wären, ohne den Bau einer Fuge nachzuahmen.

Diese, bloß in ihren Grundzügen unmaßgeblich aufgestellten Bedingungen würden per se alle jene Komponisten von einer Konkurrenz zurückschrecken, die bisher bloß frivole Reminiscenzen in der Kirche nachgeahmt haben. Schon durch diesen Rücktritt würde also der Kirche ein Dienst erwiesen sein, weil nur große Meister die Idee auszuführen im Stande sind. Obwohl daher die Schreibart von Palestrina zum Grunde gelegt und angenommen wäre, so stünde es doch zu erwarten, daß unsere Komponisten eine ganz neue Bahn entdecken würden, von der sie selbst noch keine Ahnung haben: es stünde zu erwarten, daß in 10 Jahren nicht nur 50 Meisterwerke als Preismessen geliefert wären, die in jeder Landkirche würdig aufgeführt werden könnten, sondern die Kirchenmusik würde wieder als Kunst eine eigene Sphäre bilden; der Sinn für das Heilige und Kirchliche würde wieder mehr erwachen, so daß die Trompeten und Pauken, die an so vielen Orten bloß die Armuth der Kirchenmusik kund geben — und die Violinen, die wie im Salon und oft noch mehr als im Theater geschäftig sind, bald eine andere Weisung erhalten könnten. Die Klage über eine profane Kirchenmusik würde sodann aufhören und der Tadel derselben gerechtfertiget sein, weil für das Getadelte etwas Besseres (und wer könnte bei so vielen ausgezeichneten Komponisten,

die gegenwärtig leben und die nur einen Impuls nöthig haben, daran zweifeln), wahrhaft Großes und Schönes geleistet wäre.

Die Kunst könnte sich daher an jedem Ort in ihrem Elemente bewegen und in der Kirche zur Andacht, im Oratorium und Theater zur Unterhaltung, im Salon zum Tanz, und im Felde und vor der Schlacht zum muthigen Kampfe stimmen, wenn nicht nur Musik gemacht, sondern mit der Musik der eigentliche Zweck angestrebt würde.

Es ist aber bekannt, daß selbst die größten Meister nicht alle Elemente der Kunst mit gleicher Liebe und Größe erfaßten. Händel ist im Oratorium, S. Bach in der Fuge, Gluck und Mozart in der Oper, J. Haydn und Beethoven in der Symphonie, und Cherubini in den erhabenen Tonbildern, die er aus dem Text zu nehmen wußte — Großmeister geworden. Von diesen sieben Königen der Tonkunst hat jedoch keiner eine Bahn für die Kirchenmusik zu eröffnen gesucht, daher auch J. Haydn's Oratorien oft kirchlicher — wenigstens eben so kirchlich als seine Messen sind, die überdies an wenig Orten auf dem Lande würdig zur Aufführung gelangen können. Was nützt es aber diesem Theile der Tonkunst, wenn die Aufführung selbst besserer Messen sich auf einige Kirchen in den Hauptstädten beschränkt, während in so vielen Landkirchen ein wahrer Barbarismus sich forterhält?

Ohne die Größe der genannten sieben Meister zu verkennen, die im Verlaufe von 150 Jahren alle musikalischen Ideen mit weniger Ausnahme beherrschten, könnte daher auch in der Kirche ein eben so großer nachgeahmt werden, dessen Satz bloß für religiöse Musik und für die Kirche berechnet ward und dessen Norm in jeder Landkirche eine würdige Realisation hoffen ließ, wenn vorerst der Genius derselben aus korrekten Beispielen verständlich gemacht würde. Daß mit dem Vokalquartett begonnen werden muß, dies liegt in der Natur des Satzes selbst. Das Rad der Zeit ist aber in beständiger Bewegung und eben so die Tonkunst, in der es keinen Stillstand, sondern nur neue Schöpfungen und Reminiscenzen gibt. Kein Meister vermochte je diese Bewegung aufzuhalten; denn es kam stets ein späterer, der sich im Auffluge wie mit Adlerschwingen erhoben, den aber die Mitwelt selten verstanden. Es ist demnach vorauszusehen, daß auch die Instrumentalmusik in der Kirche eine würdige Anwendung finden kann, sobald eine Norm im vierstimmigen Satze durchgeführt — und Figaro's Hochzeit von der Messe unterschieden wird. Die Kirche und die Bühne sollen ihre Rechte behaupten, jedoch die Oper nicht auf den Chor — der Choral aber nicht hinter die Coulissen gebracht werden, damit Babel sich nicht rühmen kann, in der Kunst eine Nachahmung gefunden zu haben.

§. XII.

Ueber die alte Harmonie.

Es läßt sich aus dem musikalischen Streit des Aristorenus von Tarent und aus der griechischen Musik schließen, daß die Harmonie dem Christenthum im Abendlande nie unbekannt war, und daß sich dieselbe, schon wegen der vielfachen

gegenseitigen Berührung der Griechen und Italiener, nach Belisar's Wiedereroberung von Unteritalien bis auf Guido's Lebenszeit daselbst stets naturgemäß erhalten hat. Die Harmonie der Töne liegt zu tief in der Empfindung und im Bewußtsein des Menschen, als daß er dieselbe nicht aufsuchen — und sobald er mit den Tönen zu thun hat, Vergleiche darüber anstellen sollte. Wir hören dies oft selbst bei Kindern, wenn sie einen Sekund zu ihrem Liede suchen, oder wenn ein ganz ungebildeter Naturmensch bei einem Volkslied, der symphonischen Stimmungspunkte unbewußt, mit denselben einen Baß zu singen und zu komponiren trachtet.

Dennoch haben wir aber von der Harmonisirungsweise der Alten keine klare Vorstellung und keine Nachrichten, die uns befriedigen könnten, weil schon längst kein Mensch mehr im Stande ist, ihre Tonschrift und ihre Erklärung der Harmonie zu entziffern. Es ist kaum noch möglich, ein vierstimmiges Beispiel von einem einstimmigen in der Tonschrift aus dem 12. Jahrhundert zu unterscheiden, viel weniger eine Harmonie aus derselben nachzuweisen. Selbst die, schon im vorigen und in diesem Jahrhundert gemachten Versuche, drei- und vierstimmige Werke aus dem 13. und 14. Jahrhundert zu übersetzen, halten die Kritik nicht aus, wenn sie einer strengen Prüfung unterzogen werden, weil das Linien- und das Mensural-System, selbst wenn die Intervallen korrekt übertragen wären, selten dabei beachtet sind. Ueber die Harmonie des 7., 8., 9., 10., 11. und 12. Jahrhunderts wissen wir daher bloß Vermuthungen, die in späteren Zeiten darüber ausgesprochen wurden, die aber ebenfalls selten stichhältig sind.

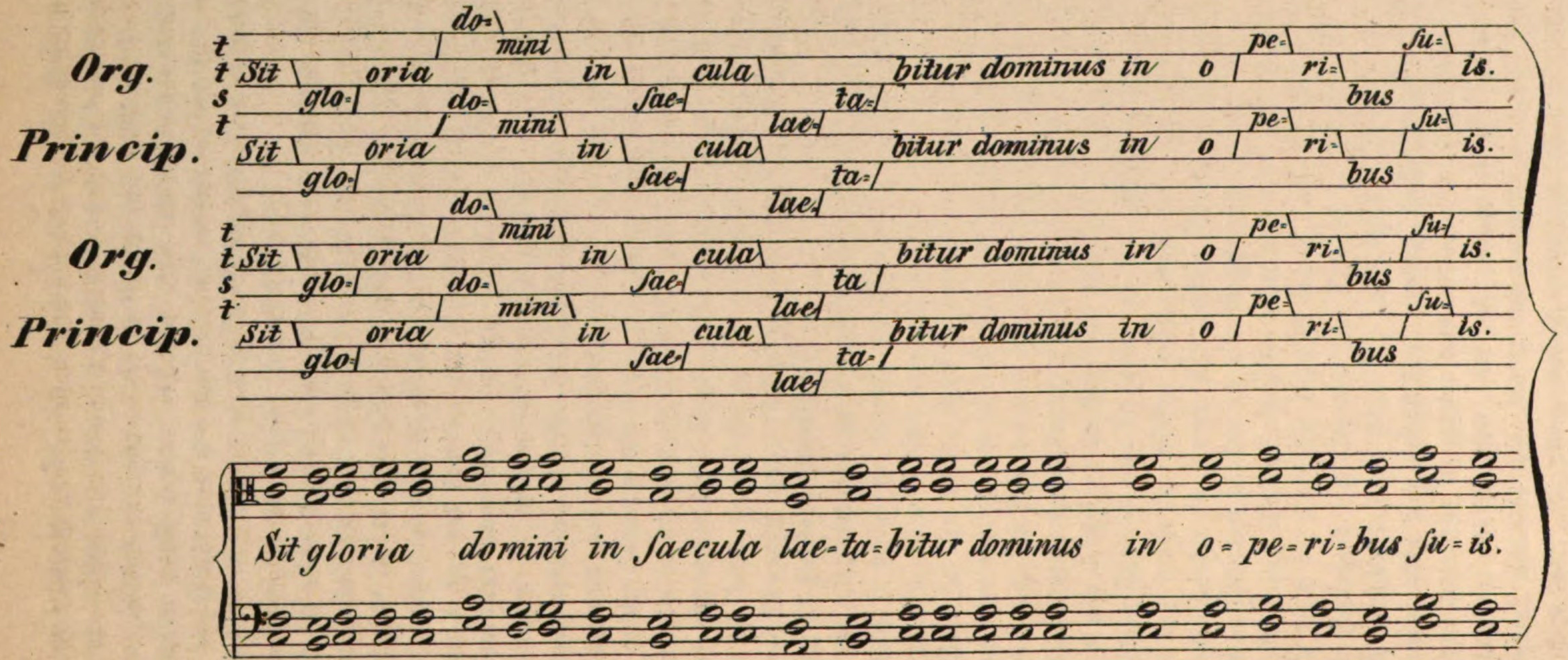
Aus dem Umstande, daß die Alten die Terz nicht als Consonanz anerkannten, haben schon im vorigen Jahrhundert mehrere Theoretiker den Schluß gezogen, daß sie, namentlich Huckbald, ein Niederländer, der im neunten und zu Anfang des zehnten Jahrhunderts lebte —, und Guido von Arezzo, die Fortschreitungen mit aufeinander folgenden Quarten und Quinten gemacht haben — und daß in dieser Zeitperiode eine andere Harmonie unbekannt gewesen sei. Der um die Geschichte und Literatur so verdienstvolle Fürst Abt Gerbert von St. Blasien, scheint zuerst die Zeichnung von dem Organum, aus welchem die vorgebliche alte Harmonisirungsweise abgenommen und übersetzt wird, in Hukbald's Traktakt „Musica Enchiriadis“ gefunden und in seine Samml. Scriptores eccles. de Mus. T. I. aufgenommen und bekannt gemacht zu haben, wovon eine Abbildung nebenliegend bei Nro. 35 sammt der üblich gewordenen Uebersetzung zu sehen ist.

Bei dieser Zeichnung soll der vorangestellte Buchstabe t den ganzen — und der Buchstabe s den halben Ton anzeigen: das Uebrige soll sich aus den Linien, aus den Silben des Textes und aus den Strichchen (\ /) ergeben und die Diaphonie als alte Harmonie beweisen, wie sie durch die unten beigefügte Uebersetzung angezeigt wird.

Dieser Uebersetzung, als Harmonisirungsart der Alten betrachtet, stellen sich nun aber gewaltige Zweifel gegenüber, wenn man auf dieselbe auch nur einen Grundsatz aus dem alten System anzuwenden sucht; denn es ist

1. kein Beispiel aus dem Alterthum aufzuweisen, daß diese Schreibart je als Tonschrift vorgekommen wäre;

Nro: 35. Die Abbildung eines Beyspiels von dem Organum des Hukbald aus dem 9ten Jahrhundert, sammt der üblich gewordenen Uebersetzungsart.



2. sagt der Uebersetzer nicht, wie er eine Tonart in dieser Zeichnung gefunden? was die Silben des Textes und die Strichchen (\ /) neben dem Text bedeuten, nachdem die Linien und die Buchstaben t und s mit dem Text die Strichchen unnütz machen? Es wird weder die vorgebliche Tonschrift erklärt, noch ein Originaltext von Hukbald selbst angeführt, um diese Harmonie zu begründen: es werden bloß zwei Bruchstücke von alten Singweisen übereinander gesetzt, die zu einander Quarten bilden;
3. hätten bei dieser Harmonisirungsart nur einige Tonarten begleitet werden können, weil die meisten durch die Quart oder Quint auf Töne gestoßen wären, die in der alten Tonschrift nicht geschrieben werden konnten;
4. ist die aufeinanderfolgende Quarten- und Quintenbegleitung mit den alten Tonarten, die dem Hukbald und dem Guido von Arezzo bekannt sein mußten, durchaus unvereinbar, nachdem sich dieselben sehr oft im Umfange von drei Tönen in zwei verschiedene Tongeschlechte und in drei verschiedene Tonarten bewegen, wie dies im vorigen Paragraph bei den unvollkommenen, vollkommenen und übervollkommenen, gezeigt wurde. Es müßte also Hukbald andere Tonarten und Guido von Arezzo ein anderes Heptachord gehabt haben, um in der angegebenen Art begleiten zu können, wovon jedoch im ganzen Alterthum keine Spur zu finden ist. Die Hukbaldische Zeichnung kann sich daher unmöglich auf die alte Harmonielehre beziehen, weil kein einziger Grundsatz damit in Einklang zu bringen ist und weil selbst die alte Tonschrift derselben widerspricht.

Wird die alte Zeichnung an sich genau untersucht und mit einer Orgelwindlade verglichen, so scheint sie vielmehr ein Grundplan von der letzten — als eine Tonschrift zu sein. Die Linien sind den Cancellen ganz gleich, die beim Bau einer Windlade bei den ältesten Werken vorkommen. Die Strichchen dürften die Schallröhren oder Pfeifen und den Standort derselben andeuten, die nach einer Melodie, die durch den Text bekannt war, vorgestellt und nach Quarten, Quinten (durch die Umkehrung) und Oktaven abgestimmt wurden. Die voran geschriebenen Buchstaben t und s scheinen die Cancellen bezeichnet zu haben, auf denen die ganzen oder halben Töne — oder die Löcher zu den betreffenden Pfeifen einzubrennen waren und auf denen die Pfeifen selbst, nicht wie gegenwärtig nebeneinander, sondern hintereinander in ganzen und halben Tönen zu stehen kamen. Statt der vier Gesangstimmen dürften es vier Registerzüge gewesen sein, die 2 und 4 Fuß Ton oder diesen ähnlich hatten, die daher nach den symphonischen Stimmungspunkten, die durch die Tonarten bekannt waren, abgestimmt wurden, deßwegen auch in der Zeichnung nur Quarten und Oktaven zu finden sind.

Es ist bekannt, daß die Alten sich gerne eines Textes bedienten, um irgend einen Grundsatz nicht bloß aufzustellen, sondern denselben auch sogleich zu besingen. Mit dem Hymnus: **Ut queant laxes** ꝛc. war das Hexachord, mit dem „**Solis litteris notare**“ ꝛc. die Notation, mit dem „**Prima carens cauda longa**“ ꝛc. das Mensuralsystem, und mit dem „**Re la vult primus**“ ꝛc. der Modus gelehrt und besungen. Der Text „**Sit gloria domini in sæcula, lætabitur dominus in operibus suis**“ scheint demnach ebenfalls von Hukbald, der ein frommer und gelehrter

Mönch gewesen sein soll, absichtlich dem Organum unterlegt worden zu sein, um seine Stimmungslehre zu besingen und um zugleich durch die Kunst und durch die Naturgesetze den Blick zur Größe und Allmacht Gottes zu erheben.

Durch diese Beurtheilung gewinnt Hukbald's Zeichnung eine Uebereinstimmung mit den Naturgesetzen und mit dem alten System, die auch für die übrigen Bestandtheile des Organums nachgewiesen werden kann, während dieselben als Harmonie betrachtet und untersucht, selbst mit der Quarten- und Quintenbegleitung so wie mit jedem weniger als halbgebildeten Gefühl für die Töne, im Widerspruche stehen. Die Zeichnung gewinnt zugleich auch eine Uebereinstimmung mit der Geschichte über die Entstehung der Orgeln im Abendlande, die bekanntlich von dem Geschenke des griechischen Kaisers Constantin Copronymus an König Pipin von Frankreich, aus dem achten Jahrhundert hergeleitet wird.

Hukbald hat demnach in seinem Commentar nicht die Harmonie-, sondern die Stimmungslehre in den uns unverständlichen technischen Ausdrücken, die überhaupt im alten System vorkommen, abgehandelt und seinem Zeitalter, welches den Orgelbau noch wenig kannte, aber dennoch nachzuahmen trachtete, wahrscheinlich sehr große Dienste damit geleistet.

Der Umstand, daß die Alten die Terz nicht als Consonanz anerkannten, darf daher durchaus nicht dahin gedeutet werden, daß sie dieselbe in der Harmonie verkannten und keinen Gebrauch davon machten: denn auch wir bezeichnen z. B. den Terzsextakkord als minder konsonirend, als den perfekten reinen Dreiklang, bedienen uns aber dennoch desselben, ohne in der Fortschreitung demselben auszuweichen, sobald durch ihn der harmonische Bau eine Euphonie gewinnen kann.

Was den Guido von Arezzo und seine Harmonisirungsart betrifft, so könnte sie erst dann beurtheilt werden, wenn es möglich wäre, ein vierstimmiges Beispiel aus seiner Zeit zu erkennen, aufzufinden und zu übersetzen. Aus dem System des Hexachords kann es inzwischen nachgewiesen werden, daß gerade die Terz sich auf die harte und weiche Ueberschreitung desselben bezieht und zu dem bekannten „**Mi fa est cœlestis harmonia: mi contra fa est diabolus in musica**“ die Veranlassung gegeben hat, wie bei Nro. 36 mit dem Hexachord vom Buchstaben g gezeigt wird. Es kann nachgewiesen werden, wie sich jedes Hexachord durch die Gegenbewegung selbst harmonisirt, und wie die siebente Stufe sich dennoch unterscheidet. Nro. 37.

Durch das System sind mehrere derartige Bemerkungen nachzuweisen; aber ein sicheres Urtheil über die ganze alte Harmonielehre erheben und aussprechen zu wollen, ist ein Wagniß, welches schon dem gelehrten Kontrapunktisten P. Martini vor 100 Jahren selbst über das 15. Jahrhundert fehlgeschlagen hat. Für uns ist die alte Harmonielehre verloren, weil wenigstens bis jetzt noch kein Forscher die Bedeutung der, aus griechischen und lateinischen Worten mit dem **ut, re, mi, fa, sol, la**, zusammengesetzten Terminologie ermitteln konnte —, und weil keiner die Tonschrift und das Mensuralsystem vom 13. Jahrhundert genügend zu erklären weiß. Sollte unsere Tonschrift je verändert werden, wozu seit 20 Jahren drei Vorschläge in Europa gemacht wurden, so werden in 500 Jahren die Werke eines Mozart 2c. 2c. das gleiche Schicksal erfahren. Es kann nachgewiesen werden, daß

Nro: 36.

Nro: 36.



Nro: 37. Die Harmonie des Hexachords.



selbst die aufrichtigen und gelehrten Verehrer des großen Palestrina, der erst vor 258 Jahren so zu sagen das alte System geschlossen, in der Uebersetzung seiner Werke nicht übereinstimmen. Palestrina hat z. B. keinen Halbton in den Stimmen bezeichnet, der aus der Tonart des Gesangstückes erkennbar war, weil die Bezeichnung mit Kreuzchen, Bee und dem Auflösungszeichen sich ursprünglich bloß auf die Tongeschlechte (das Kreuzchen, wie schon voran bemerkt, auf den C Schlüssel) bezog, daher die Nomenclatur undeutlich machte. Diese Zeichen wurden deßwegen von dem großen Meister bloß in zweifelhaften Bewegungen beigesetzt, die der Sänger aus der Tonart nicht erkennen konnte. Aus diesem haben einige von seinen Verehrern die Folgerung gezogen, daß in jenen Stellen, wo diese Zeichen nicht vorkommen, der Cantus firmus nachgeahmt wird, und daß daher dieselben absichtlich unbezeichnet blieben. Wenn man aber auch ohne System das tiefe Gemüth des Palestrina in seinen Kompositionen betrachtet, so ist eine höhere Anschauung der Kunst darin zu erkennen und man sollte glauben, es wäre nicht möglich, daß ihm eine Disharmonie zugeschrieben werden kann. Wir haben an den Werken des ruhmgekrönten Fürsten der christlichen und kirchlichen Musik gleichsam einen Schadenersatz für die verlorene alte Harmonie: wenn aber auch die letzte Grundsäule des alten Systems von einem so trüben Standpunkte aus beurtheilt wird, so kann auch sein Satz nimmermehr gepriesen und nachgeahmt werden, weil wir nach dem allgemeinen Geständniß die Harmonie rein zu hören gewohnt sind.

Wie hingegen Palestrina's Werke und sein Stil von seinen gründlicheren Verehrern erkannt und beurtheilt werden, möge folgendes Zeugniß (Darstellungen aus d. Gesch. d. M. von C. Chr. Fr. Krause, Göttingen 1827) mit kurzen aber treffenden Worten bestätigen: „Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Stil einen „bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiste „und Gemüthe des Menschen tief begründete Kunstgattung. Daher kann auch „der Sinn und die Erregbarkeit dafür auf Erden nie erlöschen; die größten Kunst„kenner der neueren und neuesten Musik sind die größten Verehrer des Palestrina„Stiles, und so wie der einfache Choralgesang der Thomasschüler in Leipzig einem „Mozart Thränen entlockte, so wird kein gefühlvolles Gemüth, kein kunstgebildeter „Geist bei Palestrina's Tönen ungerührt bleiben."

Geschichtlich groß hat also das alte Tonsystem begonnen, ruhmvoll hat es sich durch Guido über das Abendland verbreitet und in der Vollendung ist es von Palestrina geschlossen worden.

Schon während des Lebens und Wirkens des Palestrina wurde an einigen Orten die alte Tonschrift verändert und die gegenwärtige Schreibart eingeführt. Bald nach ihm entstand der dramatische Stil, durch den die Musik überhaupt eine neue Richtung erhielt, worin aber, seitdem sich das Oratorium, die Oper und das Concert unaufgehalten bis auf die höchste Stufe der Kunst ausgebildet, die Kirchenmusik ihre Selbstständigkeit verloren hat.

Es kann daher nicht gefehlt sein, wenn dieselbe dort wieder gesucht und aufgenommen wird, wo der Faden derselben entzwei gerissen ist. Palestrina's — und im Falle auch die Werke von Josquin sind in der Originalschrift wenigstens noch einem kleinen Theil von den Verehrern der älteren Musik, wenn auch nicht

durch die Nomenclatur, doch durch kontrapunktische Kenntnisse verständlich: dieselben können daher noch korrekt übersetzt werden, wenn die Melodie und die Harmonie auf die acht natürlichen Tonleitern zurückgeführt und die Regel für das Transponiren dabei beachtet wird. Ob sodann die Töne mi oder fa, oder X und Y heißen, dieses mag uns gleichgiltig sein, weil wir nicht die Namen, sondern die Harmonie derselben suchen, und in dem Stil des gepriesenen Meisters die Basis für eine neue Bahn und für neue Kunstwerke erkennen dürfen.

Inzwischen darf es aber nicht unerwähnt bleiben, daß in Deutschland und in Italien auch inkorrekte Uebersetzungen von Palestrina's einzelnen Werken gemacht und selbst im Stich verbreitet worden sind. Einige Uebersetzer haben ohne Kenntniß des Hexachords und des Linien- und Schlüsselsystems die älteren Werke oft bloß zu arrangiren versucht, jedoch den Geist und Sinn des Kompositeurs nicht gefunden und daher auch nicht in unsere Tonschrift übertragen.

Es lag nicht im Plane dieser Schrift, eine Sammlung älterer Werke, eine Gesang- oder Harmonielehre zu liefern; es sollten bloß die Fundamente der Tonkunst, gegenüber so vielen Abhandlungen über das griechische und abendländische System aufgestellt werden. Was aber zur korrekten Uebersetzung der älteren Werke gehört, dürfte indessen jeder Kontrapunktist in dieser kurzen Darstellung des alten Systems gefunden haben.